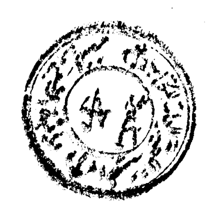
اتجاهات الرواية العربية المعاصرة

الدكتور السعيد الورقي

اتجاهات الرواية العربية المعاصرة



الطبعة الاولى

١٩٨٢



الهيئة المصرية العامة للكتاب
فرع الاسكندرية

مقدمة

الرواية تشكيل للحياة فى بناء عضوى يتفق وروح الحياة ذاتها . ويعتمد هذا التشكيل على الحدث النامى الذى يتشكل داخل اطار وجهة نظر الروائى، وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذى تدور فيه هذه الأحداث ، على نحو يجسد فى النهاية صراعاً دراميا ذا حياة داخلية متفاعلة .

وهـــذا المفهوم الفنى للرواية ، مفهوم حديث نسبيا ، لم تعرفه الآداب الغربية قبل أواخر القرن الثامن عشر وما تلاه ، وذلك من خلال أعمال أمثال جين أوستن (١٧٧٥ - ١٨١٧) وسير والتر سكوت (١٧٧١ - ١٨٣٢) وتشارلز ديكنز ووليم ماكبيس ثاكرى وشارلوت واميلى برونتى وجورج اليوت وجورج ميريديث فى انجلـــترا ، واميل زولا وجوستاف فلوبير وأنوريه دى بلزاك فى فرنسا ، وانطون تشيكوف وليو تولستوى وبوشكين ودستويفسكى فى روسيا. لقد استطاعت أعمال هؤلاء الروائيين وأمثالهم أن تعطى تنوعاً باتجاهاتها المتعددة ، كما استطاعت أن تركـز - بتأكيد أكثر -

على الواقع الاجتماعى والواقع الفردى . بل إنها اتجهت ـ كما نرى فى أعمال ديستويفسكى خاصة ، إلى تصـــوير استجابات الفرد من خلال استكشاف الحياة الباطنية للانسان مما مهد للقصص النفسى بعد ذلك .

واستطاعت الرواية الغربية منذ القرن التاسع عشر وخـلاله ، أن تقـدم فى العمل الروائى كائنا يتحرك فى الزمن ، كما استطاعت أن تترجم الزمن إلى سلسلة متعاقبة مترابطة من الأحداث ، وأن تنظـر إلى حياة الانسان بالتالى على أنها سلسلة من الأفعال المترابطة داخل الزمان . وكان هذا فى الواقع هو الميلاد الحقيقى للرواية الفنية الحديثة .

حقيقة ، يمكن اعتبار قصص الرومانس فى العصور الوسطى ، وقصص البيكارسك والرعاة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، أقـول ، إنه يمكن اعتبار هذه القصص بدايات تمهيدية للفن الروائى الحديث ـ وأغلب الباحثين يرون هذاـ ، إلا أنها فى الواقع تكاد تكون بدايات منفصلة ، حيث لا تعدو الصلة بينها وبين الرواية الحديثة أن تكون مثل ما بين الأشكال القصصية التى عرفها الأدب العربى القديم وبين فن الرواية الحديثة .

بدأت الرواية الحديثـة كفن أدبى إذن فى أواخـر القرن الثامن عشر ، متأثرة بمـا ساد التفكير الأوربى آنذاك من سيطرة للمنهج التفكيرى العقـلى وتحوله إلى البحث من الواقعى والاعتماد على ملاحظة الظواهر والأحداث .

واتجه فنانو هذا الاطار الحضارى ، بفعل تلـك العوامل إلى التنقيب عن مواقع الحياة فى نفوس البشر ، وإلى النظر للواقع نظرة تكشف حقيقة هذا الواقع فى علاقة الانسان بالغـير باعتباره كائنا متحركاً فى زمن مترجم إلى علاقات اجتماعية .

وهكذا قدمت الأعمال الروائية التى صدرت عن هـذا المفهوم الحضارى واقعـاً متماسكا ، هضمه الكاتب سلفاً ، وعلق عليـه ، ويكفى الكشف عنه بدقة للعثور على صورة متماسكة له . ونقلت القارىء قصة بطل يعيش فى عالم محدود المعالم ، يحركه الـكاتب كيفما شاء ، وفى الاتجاه الذى يشاء » (١) .

أما الثورة الكبرى فى فن الأدب الروائى الحديث فى أوربا ، فكانت تلك الثورة التى بدأت فى نهاية القرن التاسع عشر .

كانت تلك الثورة فى الواقع ، امتدادا للرواية النفسية التى بدأت فى واقعية ديستويفسكى تحاول التحرر من سيطرة الزمان . فقد اعتمد ديستويفسكى على تسلسل الأحداث ، لا من خـــلال سيطرة خارجية لزمن استخدمه المؤلف كمقياس ، ولكنه حاول أن يعطى للزمن حركة جديدة تعتمد على التفاعل بين البطل وواقعه الخارجى والداخلى .

تأثرت هـــذه الثورة الكبرى فى فن الرواية الغربية بدرجـة كبـيرة بالاكتشافات النفسية الهائلة التى تحققت على يدى مدارس التحليل النفسى منذ فرويد وما تلى هذا من اكتشاف للعقل الباطن والقوى الخفيـة التى تسيطر على فكر الانسان وسلوكه واللا شعور وأثره فى الدوافـــع، والغرائز وأثرها فى السلوك .

وانتهت بذلك القيمة المطلقة للواقع العقلى ، الذى أصبح هو الآخر موجها من خلال أشياء أخرى مجهولة ومخيفة . وأصبح على الانسان من ثم أن يبحث فى هذا المجهول ، وأن يعبر عنه بالتالى .

---

(١) أنظر : د . سامية أسعد : الرواية الفرنسية المعاصرة، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد الثالث — العدد الثالث ١٩٧٢ ، ص ٧٢٥ .

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى ، فقد تحولت فكرة التحديد والحصر فى الزمان الواقعى ، والتى هى من أهم عناصر البناء الواقعى ، تحولت بفضل برجسون إلى سيولة مراوغة غير ممكنة التحديد أو السيطرة . كما تحولت بفضل اينشتين فى النسبية إلى إحساس نسبي بحت .

وقد ترتب على هذا أن اندفعت الرواية الغربية إلى تجاهل العالم الخارجى كلية ، وإلى اعتبار الحياة الباطنية للانسان هى المسرح الأكبر المكتفى بذاته ، والمعزول تماماً عن العالم الخارجى (١) .

وهكذا انعدمت القيمة الواقعية للزمن ، فأصبح مجرد شعور ذاتى باطنى داخل الوجود الإنسانى . وتمثلت هذه الثورة الهائلة فيما عرف باسم تيار الوعى Stream of Consciousness على نحو ما نرى فى أعمال مارسيل بروست وجيمس جويس وفيرجينيا وولف وأمثالهم .

لقد سجل تيار الوعى الثورة الحقيقية فى تاريخ التطور الروائى الغربى . وأصبحت رواية تيار الوعى رواية تركز أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعى بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات . وكان هذا يعنى الانتقال من مرحلة التسجيل والوصف إلى مرحلة جديدة تهتم كل الاهتمام بالحركة النفسية ، مما أدى إلى شيوع الغموض فى هذه الأعمال . هذا الغموض الذى نراه فى أمثال محاكمة كافكا Le proces وتحولاته La metamorphose . وتحولت الرواية إلى مادة شعرية بعد أن أصبح الواقع القصصى واقعا شعوريا أسطوريا تشعُ فيه أكثر الايحاءات الانفعالية

---

(١) انظر تقديم د . لويس عوض للترجمة العربية لكتاب الان روب جرييه : نحو رواية جديدة .

ذات الدلالة النفسية والأسطورية والروحية والاجتماعية . (٢) وبالرغم من أن تيار الوعي لا يزال هـو أساس البناء الروائي ، الا أن مدارس واتجاهات أخرى تستحدث وتحاول أن تقدم تصوراً جديداً لمفهوم الرواية وبنائها . ومن هذه الاتجاهات مدرسة الرواية الجديدة في فرنسا Nauveau Roman والتي ضمت عـدداً من الروائيين ، على رأسهم ميشيل بيتور M. Butor ، وآلان روب جرييه A. Robbe Grillet وناتالي ساروت N. Saraute

رأت هذه المدرسة أنه لما كان الانسان ظاهرة من ظواهر عديدة في هـذا العالم ، فإن الاقتصار عليه ـ سواء باعتباره وحياته مقياساً للكون ، أو باعتبار ذاته فقط ـ سيؤدي إلى تضخيم مزيف ومبالغة من شأنها أن تفقدنا البصيرة الموضوعية التي تباعد بين الشعور الإنساني والشيء الكائن . فالعالم كون متحرك « حتى في أكثر أشكاله مادياً ، بل حتى في سويداء سكونه الظاهر » (٣) .

وحاولت الرواية من خلال هذه النظرة تصحيح وضع الإنسان من أجل فهم أعمق للكون ووصولاً إلى سيكولوجية الحقيقة ذاتها كما يقـول سارتر Sartre عن أعمال ناتالي سورث في مقدمته التي كتبها لقصتها «صورة مجهول»

*

هذه الماحة سريعة عن فن الروايه في الأدب الغربي ، وهو الفن الذي حاول الأدباء العرب أن يتمثلوه وأن يحتذوه ، في محاولة لايجاد نظير له في الأدب العربي الحديث . فبالرغم من وجود أشكال قصصية في الأدب العربي القديم ،

(٢) أنظر الفصل الخامس من كتاب : Stream of Consciousness in the Modern Novel لمؤلفه Robert Humphry والترجمة العربية التي قام بها الدكتور محمد الربيعي في طبعة نشرتها دار المعارف وأنظر كذلك الفصل السابع من كتاب The English Novel

(٣) آلان روب جرييه نحو رواية جديدة ص ١٣١

الا انها لم تكن ذات تأثير يذكر فى نشأة الرواية فى الأدب العربى الحديث، حيث تأثرت البدايات فى حديث عيسى بن هشام وزينب وغيرهما ، بالمفهوم الغربى حتى وهى تتخذ شكل المقامة العربية فى البناء ، كما فى حديث عيسى بن هشام وفى ليالى الروح الحائر لمحمد لطفى جمعة .

تعرف الأدب العربى الحديث منذ مطلع هذا القرن على الرواية الغربية فى أشكالها المتعددة ومذاهبها المختلفة واستطاع هذا الفن الجديد خلال فترة ضئيلة – قياساً بتاريخ فن الشعر فى العربية – أن يحتل الصدارة بين الفنون الأدبية ، وأن يخمت صوت الشعر، مع ما للشعر من رصيد هائل فى الوجدان العربى . وتلاحقت أجيال كتاب الرواية فى الأدب العربى الحديث فى سرعة مدهشة ، مثل فيها كل عقد جيلا له نصيبه الواضح من المحاولة والتجريب ، وله مساهمته الملحوظة فى التطوير والتقدم ، وله ملامحه التى تميزه عن غيره .

هكذا استطاعت الرواية العربية فى أقل من قرن أن تمى رحلة القرون الثلاثة التى عاشتهـــا الرواية الحديثة فى أوربا ، كما استطاعت أن تستوعب الأشكال الروائية وأن تهضمها وأن تخرج منها فى النهاية برواية عربية لهـا ملامحها واتجاهاتها ، التى وإن تلاقت فى الملامح العامة مـع بعض الاتجاهات الغربية ، الا أنها فى النهاية اتجاهات خاصة لها ملامحها التى تنبع فى النهاية من تجربة الروائى العربى .

**

ويحاول هذا البحث أن يدرس اتجاهات الرواية العربية المعاصرة من خلال طرح لمصطلحات تحاول أن تعطى دلالة واضحة للمواقف المطروحـــة فى الرواية العربية المعاصرة من خلال تشكيلاتها البنائيـة ، أى أن هـذا البحث يجتهـد فى تصنيف الرواية العربيـة المعاصرة إلى اتجاهات ترى المضمون من من خلال الأداة ، والأداة صورة للمضمون .

بدأت الدراسة بباب تمهيدي يحاول أن يضع أمام القارىء تصوراً واضح الأبعاد لنشأة وتطور الرواية في الأدب العربي الحديث من خلال التعرف على المحاولات التجريبية الأولى في التأليف والتعريب والترجمة ، والتعرف على البدايات الرائدة والتي ضمت قصص التعليم والتسلية ثم البدايات الفنية التي ترددت بين الترجمة الذاتية وبين محاولة الاقتراب من الواقع الاجتماعي ، ثم التعرف على الرواية الاجتماعية كرحلة تمهيدية للرواية الواقعية التي اعتبرها البحث بداية الاتجاهات الروائية المعاصرة .

لقد رأى البحث في الرواية الواقعية هذه البداية ، لما كان يعني تبلورها على هذا النحو ، من تغير في الذوق الأدبي وفي التعبير كذلك ، حيث تحول الأداء والتذوق في ظل هذه الرواية إلى تقبل الرؤية ذات الأبعاد في لغة تحرص على أن تكون أداة توصيل وتحريك لأحداث وشخصيات في زمن ينمو بعد أن نبذت كليه فكرة الجمالية الشكلية في اللغة .

وقد رأى البحث من خلال رصده للرواية العربية الواقعية ، اتجاهين متمايزين هما الواقعية التسجيلية والواقعية التحليلية . فتناول تحديدا المصطلحات النقدية وربطها بالمؤثرات الحضارية من ناحية ، وبالتأثيرات الأجنبية من ناحية أخرى ، ثم حاول دراسة ملامح الاتجاه من خلال بعض النماذج الروائية التي يمكن أن تمثله .

أما الباب الثالث والأخير في هذه الدراسة ، فقد تناول الرواية الجديدة ، وهي تلك الرواية التي تأثرت أكثر بفلسفات وأفكار العالم المعاصر ، وسعت إلى إيجاد شكل جديد لمفهوم جديد من خلال أهم الاتجاهات التي غلبت عليها ، والتي رأتها الدراسة في : الواقعية النقدية والرواية الوجودية ثم الرواية التجريبية .

لم تطمح هذه الدراسة – على هذا النحو – أن تقدم إحاطة شاملة بالرواية العربية المعاصرة ، فهذا مستحيل على دراسة واحدة ، وإنما سعت إلى وضع تخطيط عام لمسار الرواية العربية المعاصرة ، ولما يمكن أن يلاحظه الباحث الناقد فيها من اتجاهات غالبة ، لأننا إذا شئنا الدقة ، فإن لدينا فى الواقع اتجاهات روائية بعدد الروائيين ، بل يمكن أن تكون بعدد الروايات ، حتى أننا اضطررنا إلى وضع الروائى فى أكثر من اتجاه كما فعلنا مع نجيب محفوظ وحنا مينه . وهذا راجع بطبيعة الحال إلى أن الكاتب الروائى عندنا لا يصدر فى حياته الفنية عن اتجاه واضح محدد بقدر ما يسعى إلى التوفيق بين عدد من الاتجاهات التى يغلب بعضها فى مرحلة من تأليفه ثم يغلب أخرى فى مرحلة تالية وهكذا .

وتأتى هذه الدراسة إضافة جديدة لما كتب عن الرواية العربية وهو كثير . وهو إضافة لأنها الدراسة الأولى – حسب علمى – التى تحاول رصد ملامح الرواية العربية المعاصرة ووضع تصور لاتجاهاتها وخصائص هـــذه الاتجاهات .

وتأتى هذه الدراسة بعد دراستى السابقتين عن اتجاهات القصة القصيرة المعاصرة ، وعن الشعر العربى المعاصر ، محاولة أخرى نحو استكمال جوانب المتابعة النقدية للأدب العربى المعاصر . وفى النية – إن طال العمر – أن تكون الدراسة المقبلة حول اتجاهات المسرح العربى المعاصر .

إننى بهذا أطمح إلى أن أسجل تجربة ناقد معاصر يسعى باحثا إلى رصد الظواهر الأدبية المعاصرة من ناحية وإلى أن يؤكد مفهومه للنقد الأدبى من ناحية أخرى .

أما عن رصد الظواهر الأدبية المعاصرة، فقد حاولت فى دراستى السابقتين كما حاولت فى هـــذه الدراسة ، أن أدرس الملامح البارزة فى النوع الأدبى موضوع الدراسة من خلال ملاحظة النص الأدبى ودراسته دراسة لا تغفل أثر الإطار الحضارى المحيط فى تشكيل هذه الملامح .

أما مفهومى للنقـد الأدبى ، فهو كما سبق وأوضحته فى مقدمة كتابى مقالات فى النقد الأدبى ، عمليـة تفسير الصورة الفنية التى خرج فيها الأدب لعرض ما فيها من قيم ، بمساعدة المتلقى على فهمها وتذوقها بعد تمكينه من الاطلاع على كل ما يتعلق بالعمل الأدبى من حيث مادته والعناصر المكونة له وطريقة بنائه وما فيه من قيم إنسانية، وصولا إلى ايجاد الصلة بين العمل الأدبى والقارىء ، تلك الصلة التى تمكنه على هذا النحو من اتخاذ موقف خاص به . والنقد الأدبى بهذا المفهوم لا يساعد القارىء فحسب على فهم العمـل الفردى وتذوقه ، وإنما يساعد الفنان كذلك على تفهم فنه وتقويمه كما يطمح من ناحية أخرى على تقدم الفن وتطوره .

وبعد فهذه الدراسة ، شأن دراساتى السابقة ، محاولة مجتهدة لعرض تجربة باحث يسعى إلى أن يستفيد مما يقرأ قدر طاقته .

أرجو أن أكون قد وفقت فيما قصدت اليه .

السعيد بيومى الورقى

الاسكندرية — يناير — ١٩٨٢

الباب الأول

نشأة الرواية العربية الحديثة وتطورها

قبل أن نتعرف الرواية العربية المعاصرة على الواقعية كأسلوب ورؤية ، مرت الرواية العربية الحديثة منذ نشأتها قبيل هذا القرن بمراحل متعددة . وقد مثلت هذه المراحل النشأة والتطور لهذا الفن الجديد حتى وصل الى الواقعية ، أولى الاتجاهات الروائية المعاصرة فى الأدب العربى .

ويمكن للباحث أن يقسم هذه المراحل إلى :

ـ المحاولات التجريبية فى التأليف والتعريب والترجمة .

ـ البدايات الرائدة ، والتى ضمت قصص التعليم والتسلية والقصص التاريخى الذى وقف بين التعليم والتسلية والقصة الفنية ثم البدايات الفنية التى ترددت بين الترجمة الذاتية وبين التسجيل المقترب من الأرضية الاجتماعية .

ـ أما المرحلة الثالثة فهى الرواية الاجتماعية .

* * *

أما عن نشأة الرواية فى الأدب العربى فهى نشأة حديثة ، ترجع الى مطالع

هذا القرن أو قبيله إذا ما اجتهد الباحث فى تأصيل النشأة . ولقد كانت مصر «رائدة فى هذا الميدان ، حيث استطاعت أن تتفبه إلى هذا الفن الجديد ثم نبهت إلى ضرورة خلق مثله فى مصر وفى العالم العربى » (١) .

ظهرت البدايات الأولى لهذا الفن الجديد مع بداية الصراع بين التأثر بالأدب العربى القديم وبين التأثر بالأدب الأوربى الحديث ، ذلك الصراع الذى أخذ شكل الظاهرة الواضحة على الحياة الأدبية فى العالم العربى مع مطلع هذا القرن. ولم يكن صراعا هادئا طبيعيا كما أوضح الباحثون ، بل كان يأخذ شكل معركة محتدمة وصراع قاس بين الأدبين (٢) .

ومن خلال التأرجح بين التيارين ، شهدت هذه الفترة نماذج قصصية يتفاوت حظها من الاقتراب إلى شكل المقامة أحيانا – باعتبار المقامة أقرب الأشكال القصصية إلى مفهوم القصة الفنية – ، ومن محاولة التخلص من هذا الشكل أحيانا أخرى .

تأثرت الأشكال القصصية التى ظهرت فى بداية نهضتنا الحديثة بهذا الصراع بين أنصار البعث وأنصار التجديد ، كما تأثرت كذلك بدعاوى الاصلاح الاجتماعى والسياسى والفكرى . تلك الدعاوى التى بدأت مع قدوم جمال الدين الأفغانى (١٨٣٨-١٨٩٧) إلى مصر ، ودعوته إلى التجديد الفكرى وإلى الجامعة الاسلامية طوال سنوات بقائه بمصر(٣) .

وتابع محمد عبده (١٨٤٥-١٩٠٥) مسيرة أستاذه مع رغبة أكثر فى خلق وعى سياسى ، فكان بفكره التحررى بداية طيبة لفكر تلاميذه أمثال على

(١) د. سيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية ، ص ١٦.

(٢) د. عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة ، ص ١١ .

(٣) قدم إلى مصر عام ١٨٧١ وظل بها ثمانى سنوات .

عبد الرازق وأحمد فتحى زغلول ولطفى السيد وأحمد تيمور . والملاحظ — أن هؤلاء المفكرين — تلاميذ محمد عبده — لم يتحمسوا لدعوة إحياء الجامعة الإسلامية ، إذ بدأت الدعوة القومية تحل محلها ، كما حاولوا العمل على تطوير المفاهيم القديمة لدواعى متطلبات العصر ، مما كان له أثره فى خلق اتجاهات فكرية جديدة ترفض السلفية وتنظر إليها على أساس موضوعى منطقى .

وفى وسط هذه الأحداث بدأت المحاولات القصصية التجريبية الأولى ، تعريبا لنماذج غربية عند فريق واحتذاء لشكل المقامة التى عرفها الأدب العربى من قبل عند فريق آخر .

وبدأ الاتجاهان فى فترة زمنية واحدة تقريبا . ففى الوقت الذى قدم فيه رفاعه الطهطاوى (١٨٠١ — ١٨٧٣) ترجمته لقصة فنلون «مغامرة تليماك» قدم على مبارك (١٨٢٣ — ١٨٩٣) عمله المؤلف (علم الدين) فى عام ١٨٨٣ . والطهطاوى نفسه قدم قصصا مؤلفا ، عرض فيه لرحلته إلى فرنسا هو (تخليص الابريز فى تلخيص باريز) (١) .

---

(١) طبعت الطبعة الأولى من الكتاب فى مطبعة بولاق عام ١٨٣٤ .

الفصل الأول

المحاولات التجريبية

١ - فى التأليف :

اتجه أنصار حركة إحياء الثقافة العربية القديمة إلى البحث عن جذور لهذا الفن الجديد - الفن القصصى - فى الأدب العربى بعد أن تعرفوا عليه فى الآداب العربية . وكانت المقامة أنسب هذا الأشكال وأقربها صلة بهم (١) . فحاولت بعض الأعمال التجريبية الأولى أن تتخذ من المقامة وأسلوب بنائها الفنى اطاراً شكليا لتقديم هذا الفن الجديد من ناحية ، وللتعبير من خلاله عن القضايا المعاصرة من ناحية أخرى . وكانت أخطر تلك القضايا ، قضية الصراع بين الشرق والغرب واقتحام المحتوى المادى للحضارة الغربية الوجدان العربى ثم مايتطلبه هذا من دعاوى إصلاح وبناء .

---

(٤) كان العهد لايزال قريبا بالأشكال القصصية التى قدمها الشيخ المهدى (ت ١٨١٥) فى كتابة « تحفة المستيقظ الآنس فى نزهة المستنيم الناعس » وتلك التى قدمها السيد أحمد البربير (١١٤٧ - ١٨١١) بعنوان مقامات البربير ، وكذلك حديث موسى بن عصام المويحلى الأب .

والأعمال التى شهدتها الحياة الأدبية مثلا لهذا ، كثيرة منهـا : علم الدين لعلى مبارك . وحديث عيسى بن هشام لمحمـد المويلحى (١٨٤٤ - ١٩٠٦) ومجمع البحرين لناصيف اليازجى (١٨٠٠-١٨٧١) والساق على الساق فيما هو الفارياق لأحمد فارس الشدياق (١٨٠٥ - ١٨٠٧) وليالى سطيح لحافظ ابراهيم (١٨٧٣-١٩٢٢) وغيرها .

كانت هذه الأعمال نتاج المثقفين من دعاة الإصلاح الاجتماعى الذين عاينوا أسباب التقدم الغربى وأشفقوا على زعزعة الوجـــدان العربى نتيجة هذه الصدمة الحضارية .

وقد أدى بهم هذا إلى موقف حيرة داخلية بين قيم التراث و بين الإنفتاح على العالم الغربى ، مما نرى أثره واضحا فى وقوع ماقدموه من كتابات قصصية فى صراع على مستوى الشكل ومستوى الرؤية .

لقد دارت الرؤية فى هذه الأعمال - باستثناء مجمع البحرين - على الصراع بين القديم السلفى وبين الغريب الوافد . كما ترددت هذة الأعمال فى صراع الشكل الفنى بين المحافظة على لغة النثر الفنى وبين الانطلاق إلى لغة توصيلية تنقل الأفكار وتحرك الأحداث وتكون ذات علاقات زمنية ومكانية .

تميزت هذه الأعمال بعدم الحرص على عناصر شكلية محددة ، فترددت بين شكل المقال وشكل المقالة وشكل آخر يحاول أن يتحرر من هذا وذاك ليأخذ طابع رصد الأحداث وتسجيلها .

واتفقت - الأعمال - فى اتخاذ هذه الأشكال الفنية وسيلة تعليمية لعرض ومناقشة مشاكل العصر ، مما جعل بعض الباحثين يطلقون عليها « الرواية التعليمية » [1] .

---

(١) انظر د. عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة ، ص ٥١ وما بعدها .

ويجمع الباحثون على أن أنضج هذه المحاولات التجريبية ، كان حديث عيسى بن هشام ، حتى أن الدكتور على الراعى يراه رواية فكاهية من النوع الذى يستخدم أرقى أنواع الفكاهة للوصول إلى غرضه ، وأنه مثل طيب من أمثلة كوميديا النقد الاجتماعى ، ثم يعقد مقارنة بينه وبين دون كيشوت لسير فانتس [١] .

وقد لاحظ عبد العزيز البشرى من قبل طرافة وجدة المنهج الذى سلكه المويلحى فى حديثه ، فقال عنه « وإنه ليستحدث لونا طريفا من النقد لاعهد لأدب مصر به ، بل لا عهد للأمم العربية جمعاء » [٢] . والنقد الذى عناه البشرى هو النقد الاجتماعى الذى يعتمد على التضخيم والمبالغة فى رسم الصور .

أراد محمد المويلحى باعتباره ممثلا للطبقة الوسطى الصاعدة فى مصر ، أن يكشف عن الملامح الرئيسية فى وجه مصر كما تريده الطبقة الوسطى الناهضة [٣] ولهذا تناول العديد من المشكلات التى تؤثر على تقدم المجتمع المصرى وتعويق تطوره ، كما أشار فى مقدمة حديثه من أن هدفه هو « أن يصف ماعليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها » [٤] .

واتخذ المويلحى للكشف عن هذه الملامح بما فيها من مشكلات ، شكلاً أقرب إلى الصور الاجتماعية الساخرة التى ربما تعرف على شىء منها فى تلك النماذج التى ظهرت فى أوربا منذ القرن الرابع عشر وانتشرت خلال السادس عشر

---

(١) د. على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ، ص ١١ و ص ١٤ .

(٢) عبد العزيز البشرى : المختار ، ج ١ ، ص ٢٢٤ .

(٣) د. على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ، ص ١٨ .

(٤) محمد المويلحى : حديث عيسى بن هشام ، المقدمة .

والسابع عشر والثامن عشر ، تلك النمـــاذج التى كانت تحاول من خلاله الاسكتشات القصصية هجاء العادات والتقـاليد والطبقات الاجتماعية كما فى الديكاميرون Decameron لجيـوفانى بوكاتشيو Boccaccio (١٣١٣ — ١٣٧٥) [١] وقصة فرانسيون Francion (١٦٢٢) لشارل سورل الفرنسي Charls Soral وكما فى قصـــة جيل بل Gill Blas (١٧٤٧) للوساج Le Sage ([٢]) . ولقد كانت هذه الأعمال وأمثالها (مخاطرات إنســانية محضة لا تتخللها عجائب غير طبيعية ، وفى هذه القصص يتجلى الاهتمام بحوادث المجتمع والحرص على الكشف من نوع العلاقات التى تسود الطبقـات وعن العيوب بين أفرادها([٣]) .

فربما تأثر المويلحى بهذا الشكل القصصى ، خاصة وأن محمد عثمان جلال كان قد نقل إلى العربية مجموعة من ملاهى موليير التى تنتمى إلى الاسكتشات القصصية السابقة ، وذلك فى كتابه (الروايات المفيدة فى علم التراجيدة)الذى طبع بالمطبعة الشرقية عام ١٣١١ هـ .

ولـما كانت هذه الأعمال قريبة فى طابعها العام من جو المقامة العربية ، وكان أمام محمد المويلحى التجارب السابقة ـ القريبة العهد به ـ للسيد أحمـد البربير ، ومحمد المهدى الحفنى وابراهيم المويلحى ، والتى مثلت ماانتهت إليه المقامة العربية .

كان على محمد المويلحى وفقا لمنهجه الاصلاحى فى المزاوجة بين العقليتين

---

(١) كتب بوكاتشيو « الصباحات العشر » حوالى ١٣٤٨ وطبعت لأول مرة فى البندقية عام ١٤٧١. انظر د. رشاد رشدى : فن القصة القصيرة ، ص ١٨٨ .

(٢) د. محمد غيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص‌ص ٥٦٧ ـ ٥١٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص٥١٨ .

الشرقية والغربية أن يزاوج أيضا بين الشكل العربى والشكل الغربى. وهكذا أخذ صورة المقامة القديمة وهذبها وطورها وجعلها أداة لنقد المجتمع فى عصره وللتعبير عن أفكار المثقفين المصريين الذين وقفوا بين استعمار انجليزى قد نجح أخيراً فى أن يمكن لنفسه فى حكم البلاد، وبين بقايا من استعمار تركي لاتزال تجوس فى البلاد كما تجوس أشباح الموتى فى معاهدها القديمة بين حضارة عربية إسلامية عريقة قد جمدت وتحجرت على حين أغفل أهلها عن خدمتها وتنميتها وحضارة غربية طارئة لم يأخذ أهل البلاد منها بغير القشور[1].
حاول محمد المويلحى فى حديث عيسى بن هشام أن يوفق بين الشكل العربى كما تمثله المقامة ببنائها الفنى الذى يعتمد على القيمة الشكلية التى تظهر فى أسلوب النثر الفنى بترصيعاته المنمنمة، وبين الشكل الروائى المتحرر .

وقد لاحظ الباحثون هذا التردد فى «الحديث»، كما لاحظوا وضوح الدفع فى اتجاه الرواية إلى الحد الذى يكون فيه هذا الدفع «من القوة بحيث يحطم السجع» [2]، وخاصة فى مواقف الحوار التى أظهر فيها المويلحى مهارة طيبة فى توظيف الحوار الروائى .

حقيقة لم يستطع المويلحى أن يقدم شخصيات نامية متطورة، الا أنه استطاع من خلال تتبع الحركة المادية والحركة الفكرية فى العمل من أن يقدم تطوراً ملحوظاً فى نظرة الباشا إلى الأشياء وفى علاقاته بها بالتالى .

٢ ـ فى التعريب والترجمة

وفى الوقت الذى اتجه فيه ناصيف اليازجى وأحمد فارس الشدياق وابراهيم ومحمد المويلحي ورفاعه الطهطاوى وعلى مبارك وحافظ ابراهيم وأمثالهم إلى

---

(١) د. شكرى عياد : الأدب فى عالم متغير، ص٤٣ .

(٢) د. على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية، ص٢٠ .

ابتداع اشكال قصصية ذات صياغة عربية تحاول تأصيل هذا الفن فى الأدب العربى ، فى هـــذا الوقت كان رفاعه الطهطاوى ومحمد عثمان جلال (١٨٢٨ — ١٨٩٨) ثم بشارة شديد وطانيوس عبده ونقولا رزق الله وغـيرهم يقدمون معرباتهم ومترجماتهم عن الآداب الغربية ، يحاولون بها تقديم هذا اللون الأدبى الجديد إلى جمهور القراء والأدباء .

بدأت هذه الجهود منذ أن قدم رفاعه الطهطاوى تعريبـه لمغامرات تليماك عن قصة « فنلون » فى كتاب أسماه « وقائع الأفلاك فى حوادث تليماك »(١) حيث أعاد صياغة الأحداث وفقا لما يتناسب مع طريقة القصص الشعبى ومـع أسلوب المقامات ، كما حور فى أسماء الشخصيات مستخدماً فى صياغته أسلوب النثر الفنى وفقا للمقاييس البلاغية التى كانت سائدة فى عصره .

ثم جاء بعد ذلك محمد عثمان جلال فعرب بول وفرجينى لبرناردين سان بيير ، فيما أسماه « الأمانى والمنة فى حديث قبـول وورد جنة » (٢) كما عرب حكايات لافونتين فى « العيون اليواقظ فى الأمثال والمواعظ »(٣) . وكذلك الكتاب الذى سبقت الاشارة إليه والذى جمـع فيه مجموعة من مآسى راسين وروايات كورنى وموليير .

وتوالت بعد ذلـــك المترجمات المعربة عن اسكندر ديماس الأب وميشيل زيفاكو وموريس لبـلان وفيكتور هوجو . وظهرت أسماء عديدة لمترجمين ومعربين منهم : بشارة شديد ونجيب الحداد ونقولا حـداد وطانيوس عبده

---

(١) ط. الأولى . المطبعة الوطنية ١٢٨٨ هـ .

(٢) ط. الأولى . مطبعة بولاق ١٣١٣ هـ

(٣) ط. الأولى . مطبعة بولاق ١٣١٣ .

ونقولا رزق الله وفـرح أنطـون وسليم النقاش وحافظ ابراهيم ومصطفى لطفى المنفلوطى وغيرهم (١) .

ولم يسلم هؤلاء المترجـون والمعربون من الاتهامات حتى من معاصريهم . فأخـــذ عليهم ضحالة ثقافتهم وجهل أغلبهم باللغة التى كانوا يترجمون عنها ، وافتقارهم إلى الأمانة العلمية والدقة فيما ينقلونه . وفسولة لغتهم العربيـة إذا كانوا يكتبون بلغة هزيلة ركيكة لم تخلُ من الأخطاء الصرفية والنحوية .

ولكن الذى لا شك فيه أن هؤلاء الرواد استطاعوا أن يخلقوا وعى عام قصصى ، بما قدموه من أعمال أمام القارىء والأديب ، ممـا كان له أثره فى تغير نظرة الأدباء إلى فن القصة فبدأ منافساً خطيراً للشعر ، فن العربية الأول

وبرغم الضعف اللغوى البادى فى أغلب هـذه المترجمات ، الا أن هـؤلاء المترجمين جاهدوا فى تطويع لغة النثر الفنى والخروج بها من اطار الشكلية إلى إلى أن تكون لغة توصيل . ولا شك أن هـذا سهل الأمر على كتاب الجيل التـالى .

ولم تلبث حركة الترجمة أن اتسعت بظهور المترجمين المثقفين المتخصصين ، الذين تعمقوا فى الثقافة الغربية وتمكنوا من اللغة العربية . وساعد على هذا الاتساع ظهور دور النشر التى اهتمت بالترجمة ومنها دار المعـارف (١٨٩٠) ولجنة التأليف والترجمة والنشر (١٩١٣) ، التى ساهم فيها محمد الغمراوى ومحمد خلاف وأحمد زكي ويوسف الجندى ومحمـد فريد أبو حديد وأحمـــد أمين وعبد الحميد العبادى وغيرهم ، ومنها دار الكاتب المصرى باشراف الدكتور طه حسين وقدمت مترجمات قام بها فخرى أبو السعود وطه حسين ومحمد عوض محمد

---

(١) للتعرف على حركة الترجمة بالتفصيل انظر : محمد يوسف نجم . القصة فى الأدب العربى الحديث ، ص ص ٢١ — ٣١ وكذلك د . عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة ، ص ص ١٢٢ — ١٣٦ .

ومحمد بدران ولويس عوض وعبد الحميد الدواخلي ومحمد غلاب وشكرى عياد وعبد الرحمن بدوى وسهير القلماوى ويحيى الخشاب وغيرهم [١].

وتوالت دور النشر التي اهتمت بالترجمة بعد ذلك ومنها دار الهلال ودار الكتب المصرية ولجنة النشر للجامعيين ومؤسسة فرانكلين الأمريكية وغيرها.

هذا وقد بدأت حركة الترجمة في العالم العربي – عندما بدأت – بالأدب الفرنسي وخاصة الكلاسيكي والرومانسي عند الطهطاوى والجيل التالي له. ومع الاحتلال الانجليزى نشطت الترجمات عن الإنجليزية، ثم ما لبثت الترجمة أن اتسعت فشملت معظم اللغات الأوربية والأسيوية كذلك.

والمتتبع للفهارس التي تناولت هذه المترجمات، ومنها ما قدمه بروكلمان في تاريخ الأدب العربي، وما قدمه هنرى بيريس في مقال له في حوليات معهد الجزائر ١٩٣٨. وما قدمته الدكتورة لطيفة الزيات في بحثها عن حركة الترجمة الأدبية في مصر – وإن كانت اقتصرت على الترجمة عن الانجليزية – وما قدمه الدكتور جمال الدين الشيال في كتابه « تاريخ الترجمة والحركة الثقافية »، سيلاحظ المتتبع لهذه الأبحاث أن المترجمات بدأت أولا بقصص التسلية أو يسمى بالقصص التجارى، ثم توالت بعد ذلك مترجمات القصص الفنى، وبعدها ظهرت مترجمات الدراسات الأدبية والنقدية والجمالية.

وقد استطاعت حركة الترجمة الدقيقة هذه أن تقدم للأديب العربي المتابعة اللازمة للتعرف على مسار واتجاهات هذا الفن، بعد أن تعرف عليه كشكل فني له قوالبه الفنية وقواعده وتقاليده في حركة الترجمة السابقة – الأولى –. ولا شك أن لهذا كله أثره في تعرف الأديب العربي على التقاليد الأدبية للفن القصصي من ناحية، وعلى التمرس بها من ناحية أخرى.

---

(١) انظر: د. محمد حامد شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، صص ٢٨ – ٣٠ وانظر كذلك د. جمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية.

الفصل الثاني

البدايات الرائدة

١ - البدايات المبكرة :

بدأت حركة التأليف الروائى تظهر مبكرة . فقد كانت مصاحبة للمحاولات التجريبية المتعثرة التى حاولت تأصيل الشكل القصصى فى الأدب العربى فى اتجاه ، كما حاولت تقديم المترجمات المعربة فى اتجاه آخر . وقد ساعدت هذه البداية على الاستمرار والنمو بالتالى ، احتفاء الصحافة بهذا اللون الأدبى الجديد ، إذ يبدو أنه لقى رواجا بين جمهور القراء ، حتى أن بعض المجلات تخصصت فى نشر الأعمال القصصية مسلسلة أو كاملة ، ومنها :

حديقة الأخبار (بيروت ١٨٥٨) - سلسلة الفكاهات (بيروت ١٨٨٤) - الرواية(الاسكندرية ١٨٨٨) - الرواية الشهرية (القاهرة ١٩٠٢) - مسامرات النديم (القاهرة ١٩٠٣) - مسامرات الشعب (١٩٠٥) - سلسلة الروايات العثمانية (طنطا ١٩٠٨) - الحسناء (بيروت ١٩٠٩) - السمير (الاسكندرية ١٩١١) [1] .

---

(١) انظر د. محمد يوسف نجم : القصة فى الأدب العربى الحديث ، ص ص ١٧ - ٢١ .

وأصبح التأليف الروائي سوقا رائجة ، يجذب إليه كل من أمسك بالقلم وأصبح قادراً على أن يحكى للناس حكاية تتخللها علاقة غرامية أو تحفل بالمغامرات أو تجمع بين العنصرين معا[١] .

كانت هذه المؤلفات الأولى مسامرات كتبت بقصد التسلية ، وأحيانا كان المؤلف يضيف فى مقدمة قصته مايشير إلى أن القصد ليس التسلية فقط ، وإنما الفائدة النفعية كذلك .

وتعرف القراء على أمثال مصطفى ابراهيم ومحمود خيرت وسليم البستانى وسعيد البستانى ونقولا حداد وسليم سركيس وزينب فواز وغيرهم (٢) . كما تعرفوا على أعمالهم التى كانت حشداً هائلا لعدد من الوقائع والشخصيات التى تدور حول قطبى العلاقة الغرامية والمغامرة .

والملاحظ على هذه الأعمال انها فى محاولتها لإيجاد فن قصص لم ترجع إلى فن المقالة كما فعل الجيل السابق ، وإنما اتجهت الوجهة الحقيقية للفن القصصى الحديث وذلك بتمثلها جو القصص الشعبي وأسلوب بنائه ، فإلى جانب أن هذه الأعمال كانت حشداً هائلا للأحداث والشخصيات — وهو نفس بناء السيرة الشعبية — وأنها اعتمدت فى تجميع هذه الشخصيات والأحداث على العلاقة الغرامية والمغامرة — وهو طابع القصص الشعبى كذلك — إلى جانب هذا ، نجد أن مؤلفى هذه الأعمال قاموا فى أعمالهم بدور الرواة المعلقين على الأحداث وعلى الشخصيات بالشعر على نحو مايفعل الراوى فى السيرة الشعبية(٣).

---

(١) د. عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة ، ص ١٣٧ .

(٢) انظر الدليل الذى اعده الدكتور عبد المحسن طه بدر ، عن رواية التسلية والترفيه فى نهاية كتابه : تطور الرواية العربية الحديثة ، ص ص ٤١١ — ٤٢١ .

(٣) لاحظ هذا من قبل الدكتور عبدالمحسن طه بدر ، انظر : تطور الرواية العربية ، ص ١٥١ .

وأحيانا لا يكتفى الكاتب ـ وهو الراوى للأحداث دائما هنا ـ بما تقوله أبيات الشعر ، فيتدخل مباشرة بتعليقه على الأحداث ومخاطبة القارىء كما هو الحال فى السيرة الشعبية .

*

وباتجاه هذه البدايات إلى فن السيرة الشعبية ، يكون الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث قد تعرف على المنابع الحقيقية للفن القصصى الحديث . فالمماثلة واضحة بين السيرة الشعبية وبنائها الملحمى القائم على البطولة الفروسية وروح المغامرات وبين فنون الرومانس Romans واتجاه البيكارسك Picaresque(١). وإذا كانت هذه الأعمال الاولى لم تستطع الخروج باللغة القصصية ـ كلية ـ من قيود الصنعة الشكلية ؛ إلا أنها كانت بلا شك خطوة تمهيدية أمام الأعمال التى جاءت بعد ذلك وكانت أقرب إلى طابع الرواية الفنية الحديثة وفقا للمقاييس الغربية .

ويذكر الباحثون عدداً من هذه الأعمال الأولى باعتبارها الرائدة فى مجال القصة الفنية ،مع اختلاف يسير بينهم فى ترتيب أهمية هذه الأعمال .

نشر عبد الحميد خضر البوقرقاص روايته « القصاص حياة » عام ١٩٠٥م، ونشر محمد لطفى جمعه روايته فى وادى الهموم فى نفس العام ، وفى العام التالى نشر محمود طاهر حقى ـ روايته عذراء دنشواى ، وفى عام ١٩١٠ نشر

---

(١) لمعرفة المزيد عن فنون الرومانس والبيكارسك انظر : د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص ٥٦ وما بعدها ومقدمة د. لويس عوض للترجمة العربية لكتابه نحو رواية جديدة ، ص ٦ . وانظر كذلك الفصل الأول من كتاب والترالن :
The English Novel ص ٢١ وما بعدها . وانظر أيضا الجزء الثالث من كتاب The Cambridge History of Englishl Literature ص ص ٣٤٢ـ٣٤٤ .

صالح حمدى حماد روايتيه (الأميرة براعة) و (ابنتى سنيه) ونشر محمد حسين هيكل روايته (زينب) عام ١٩١٢ .

ومن الممكن اضافة بعض الاعمال المتأخرة تاريخيـــا إلى هذه الأعمال التمهيدية ، ومنها ، الاطلال لمحمود تيمور ١٩٢٤ وحواء بلا آدم لمحمود طاهر لاشين ١٩٣٤ .

كان هؤلاء الرواد أكثر اتصالا بالرواية الغربية، كما يتضح من المقدمات التى كتبوها لأعمالهم ، والتى دعوا فيهـا إلى مذهب الحقائق الخالى من الغلو (١) . إلا أنهم فهموا الواقعية على أنهـا التسجيل لبعض المشكلات الاجتماعية ، ولم يخل هذا التسجيل الاجتماعى من الملامح الوجدانيـــة التى سيطرت على هذه الاعمال .

وقد صدرت هذه الاعمال عن تأثير مباشر بالدعوة الاصـــلاحية التى كانت سائدة على الحياة الفكرية والاجتماعية آنذاك ، مما كان له تأثيره على فهم هؤلاء الرواد للواقعية .

والنتيجة ، ان هذه الاعمال كانت تسجيلات لوقائع اجتماعية من خلال شخصيات تقترب من النماذج النمطية التى غلب عليها إنتماؤها للطبقتين الوسطى والفقيرة . وكان هذا بداية للاهتمام بمشاكل المجتمع من ناحيـة أخرى . وبذلك تمكنت هذه الاعمال من الاقتراب من الإنسان فى حياته العـادية ومن الاقتراب من مشكلاته الخاصة والعامة كذلك ، إلى جانب أنها استطاعت التخلص الى حد كبير — من الشوائب التى علقت باللغة القصصية فى كتابات الجيل السابق .

---

(١) أنظر مقدمة فى وادى الهموم لمحمد لطفى جمعة ، والمقدمة التى كتبها هيكل لزينب وكذلك مقدمة ثريا لعيسى عبيد ومقدمة مجموعة درس مؤلم لشحاته عبيد .

(٢) الرواية التاريخية:

ومن الممكن أن نضيف الرواية التاريخية إلى هذه المرحلة التي تمثل البدايات الاولى) ، ويمثل سليم البستانى وجرجى زيدان وفرح أنطـــون ويعقوب صروف وأمين ناصر الدين ، الجيل الاول من كتاب القصه التاريخية، وهو الجيل الذى انصرف جهده إلى تقديم التاريخ فى سياق حكايات تكون أكثر تشويقا للقارىء لمطالعتها . ولهذا كنا نقرأ دائما أمثال هذا التقديم لرواية عبد الرحمن الناصر لجرجى زيدان،(فمن طالع هذه الرواية والروايتين السابقتين (يقصد طارق بن زياد وشارل عبد الرحمن) ، استطاع أن يقف على تاريخ الاندلس السياسى والاجتماعى منذ فتحها فى أواخر للقرن الأول إلى أواخر القرن الرابع للهجرة) كتب جرجى زيدان (١٨٦١-١٩١٤) أكثر من عشرين رواية تؤرخ للحوادث الإسلامية الكبرى. نشر الاولى (المملوك الشارد)) عام ١٨٩١ ، ونشر الاخيرة (شجرة الدر) عام ١٩١٤ .

وكانت هذه الروايات إلى جانب هدفها التعليمى ، تهدف إلى تسلية القراء وتفكههم بأحداث مشوقة وأخلاق تنطوى على قيمة نفعية. نرى هذا صراحة فى مثل قوله فى مقدمته لرواية (الحجاج بن يوسف) . (إن الروائى المؤرخ لايكفيه تقرير الحقيقة التاريخية الموجودة ، وإنما يوضحها ويزيدها رونقـا من آداب العصر وأخلاق أهله وعاداتهم ، حتى يخيل للقراء أنه عاصر أبطال الرواية وعاشرهم وشهد مجالسهم ومواكبهم واحتفالاتهم) . حاول جرجى زيدان فى رواياته هذه التوفيق بين الشكل القصصى الغربى وبين أخبـار المؤرخين ورواة الاخبار فى التاريخ العربى - تلك الاخبار التى كانت تجمع بين المادة التاريخية المروية فى أخبار وبين مادة أدبية لاتقل فى أهميتها عن المادة التاريخية- فاستخـدم العنصر القصصى كإطار لتقديم المـــادة التاريخية التى يراها فى

الاهمية الاولى ، كما يقول فى مقدمته لرواية (الحجاج بن يوسف) التى أشار إليها الباحثون (١) : « فالعمدة فى روايتنا على التاريخ ، وإنما نأتى بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين . »

كانت روايات جرجى زيدان روايات ذات صيغة واحدة ؛ فالمؤلف يختار موضوعات وشخصيات ذات شهرة تاريخية ، ويقيم من خلالها أحداث روايته التى تكون مقيدة بالأماكن التاريخية وبالأحداث والشخصيات التاريخية كذلك ، وذلك فى اطار موضوع غرامى تقف فيه العوائق بين العاشقين ، ثم تزول ويجتمع الشمل مع اقتراب الموضوع التاريخى من نهايته .

وجرجى زيدان فى موضوعاته الغرامية هذه قريب إلى حد كبير من منهج القصص الشعبى المعتمد على المغامرات الخيالية التى تبدأ بلا مقدمات ولا تلبث أن تعترضها الصعاب والعراقيل ثم ينتصر المحبان فى النهاية ويتلاقيان .

هدف جرجى زيدان ومن سار على منهجه أمثال عبد المسيح الانطاكى (١٨٧٤ – ١٩٢٢) (٢) وعبد الحميد الزهاوى (١٨٧١ – ١٩١٦) (٣) . ومعروف الارناءوط (١٨٩٢ – ١٩٤٨) (٤) فى سوريا ، إلى أن يكونوا معلمى تاريخ، يهتمون فى دراستهم بالتاريخ باعتباره أحداثاً تدور داخل اطار حضارى :

---

(١) انظر د. محمد حامد شوكت : مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر ص ٩٢ ، ود. عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة ص ٩٠ .

(٢) ألف عددا من الروايات عن تاريخ النصرانية منها : بطرس الأكبر وفتاة إسرائيل

(٣) كتب روايات فى التاريخ الاسلامى منها « سيرة خديجة »

(٤) حاول كتابة « الملحمة الاسلامية الكبرى » وألف منها روايات : سيد قريش — عمر بن الخطاب — طارق بن زياد وغيرها .

وبتأثير من التيارات القومية فى العالم ونتيجة للضغوط الاستعمارية على العالم العربى بعد الحرب العالمية الأولى ، انتهت تماماً فكرة الخلافة الاسلامية وبدأت تظهر دعوات قومية تحل محلها كان أشهرها المصرية (١) .

وفى ضوء هذه الدعوات وهـــذا الحس القومى ، اهتم الجيل التالى من كتاب الرواية التاريخيه باحياء الماضي القديم ، متأثرين فى هذا أكثر بالرواية التاريخية التى تعرفت عليها أوربا فى الفترة الرومانسية فى مؤلفات والتر سكوت الانجليزى والكسندر دماس الأب الفرنسى .

قدم محمد فريد أبو حديد وعلى الجارم ومحمد سعيد العريان ومحـمد عوض وعادل كامل وعبد الحميد جودة السحار وعلى أحمد باكثير ونجيب محفوظ عدداً من الروايات التاريخية التى استوحت التاريخ الاسلامى العربى والتاريخ الفرعـونى المصرى ، وتفاوتت أعمالهم على حسب فهمهم لتوظيف التاريخ فى هذه الأعمال .

فبينما اعتمد فريد أبو حديد والجارم والعريان على الالتزام بالمادة التاريخية إلى حد يقترب من مفهوم جرجى زيدان ، نجد على أحمد باكثير ومحمد عوض وعادل كامل يحاولون تصوير انعكاس الأحـداث التاريخية على الشخصيات كنماذج بشرية ، وأثرها بالتالى فى تطوير الحدث الروائى وانمائه .

كذلك سنرى أن التاريخ هنا يحاول أن يكون اطاراً للحدث الروائى ، فيعتمد على المفهوم الحضارى للتاريـخ وأثره فى تكوين الشخصية وتعاملها مع الواقع .

أيضا سنلاحظ ، وخاصة عند على أحمد باكثير أن الكاتب يحاول استخدام

---

(١) د . مصطفى صفوت: مصر المعاصرة — الفصل الخاص بنمو القومية المصرية فى فترة الاحتلال ، ص ٧٨ وما بعدها .

التاريخ لما يمكن أن يعطيه من أبعاد معاصرة . وعلى هـذه الملاحظة الأخيرة قامت روايات نجيب محفوظ التاريخيـة الثلاثـة ؛ عبث الأقـدار (١٩٣٩) — رادوبيس (١٩٤٣) — وكفاح طيبة (١٩٤٤) . فموضـوعات الروايات الثلاث موضوعات لها اسقاطات على الواقع المعاصر لها .

فبالرغم من أن موضوع رواية عبث الأقدار موضوع ملحمى يتناول صراع الانسان مع القدر ، مقترباً بهذا من صراع لايوس وأوديب ابنـه فى المأساة اليونانية ، الا أننا نرى فيها ملكا يتمتع بديمقراطية فكرية عالية تجعله يعجب بالطفل الذى تنبأت العرافة له من قبل بأنه سيقتله ، بل أكثر من هذا يتنازل له عن العرش حين رآه أجدر به منه . وقد جاءت الرواية مرتبطة بظـروف البلاد التى كانت تحكم — آنذاك — بديكتاتورية متسلطة مستبدة ، فكانت من ثم أحوج إلى مثل هذا الحاكم الذى قدمته الرواية ، الحاكم الذى يعى الصالح والذى ينفض عن بلاده منطق التوالى والسلبية ايماناً منه بمنطق العقل والفكر وإيجابية الانسان . يقول خوفو لخاصته : إن الانسان لو آمن بالقـــدر لسخف معنى الخلق ، واندثرت حـركة الحياة . وهانت كرامة الانسان ، وساوى الاجتهاد والاقتدار ... إن القــدر اعتقاد فاسد لا يجب بالأقوياء التسليم به [1] .

كذلك لم تكن أحداث « رادوبيس » غريبة عن جو الحياة فى مصـر ، فهى تتحدث عن ملك لاه عابث ينصرف عن أمور البلاد والحكم إلى غانية لعوب .

ويتنبأ نجيب محفوظ بمصـير الأحداث الجاريـة فى بلاده حينما أوضحت الرواية كيف انتهت الأحـداث بتبدد الملك واندلاع الثورة . ولا شك أن الرواية كانت اسقاطات ذكية لواقع الأحداث الأخيرة فى مصر الملكية .

---

(١) عبث الاقدار ، ص ٢٣

وتأتى كفاح طيبة لتصور الكفاح ضد المستعمر فى ملحمة بطلها الشعب بقيادة زعيمها وبطلها .

التاريخ عند نجيب محفوظ كما يتضح من رواياته الثلاث ، معنى وقيمة ، وليس مجرد أحداث مروية وشخصيات . ومن هنا كان التاريخ فى رواياته اطاراً لهذا المعنى الذى تمشى مع احتياجات مرحلته من ناحية وأزمة حياته الخاصة والعامة من ناحية أخري ثم الخروج به إلى الشمولية العامة الملتصقة بكل ما هو إنسانى من ناحية ثالثة .

*

وهكذا استطاع جرجى زيدان فى رواياته ، رغم ما فيها من سطحية ، أن يقدم محاولة أنضج لتطويع النثر العربى الحديث للرواية الفنية ، وان ترددت قليلاً فى شكلية التجويد اللغوى عند على الجارم ومحمد سعيد العريان ، ولكنها انسابت فى سلاسة متفهمة لمعنى التوصيل فى اللغـة ولوظيفة اللغة فى البنـاء القصصى ، عند محمد عوض وعادل كامل وعبد الحميد جـودة السحار فحققت بهذا تمثلا حقيقيا لمفهوم الرواية كعمل فنى .

وجاءت أعمال نجيب محفوظ فكانت أكثر كتابات هذا الاتجاه اعتماداً على الواقع وعلاقة الانسان به مما مهد بعد ذلك الاعمال الواقعية التى كتبها نجيب محفوظ بعد ذلك .

*

٣ ـ الروايات الرائدة بين التسجيلية والترجمة الذاتية :

استطاعت رواية زينب لهيكل أن تكون أشهر روايات هذه المرحلة الريادية ، وربما لمكانة مؤلفها الذى كان أحد أقطاب حزب الأحرار الدستوريين وهـو الحزب الذى كان يضم الطليعة المثقفة ، إلى جانب مكانة خاله « لطفى السيد »

فى الحركة الفكرية الحزبية والعامة ، ومن ناحية أخرى فقد أصبح هيكل رئيساً لتحرير صحيفتى السياسة اليومية والسياسة الاسبوعيـة ورئيساً لمجلس الشيوخ ووزيراً للمعارف .

أراد هيكل أن يقدم فى روايته أصدق تصوير يستطيعه لحقيقة حياة الريف المصرى (١) وجاء هذا من خلال فلسفته وأفكاره التى تأثرت كلية بفكر خاله وأستاذه لطفى السيد ، وبفكر جان جاك روسو خاصه ما يتعلق بمفهوم الحرية .

تأثر هيكل بدعوة لطفى السيد إلى القومية المصرية ، وإلى أن تكون مصر للمصريين أصحاب المصلحة الحقيقية . على أنه ينبغى أن نعـرف أن « أصحاب المصلحة الحقيقة عند لطفى السيد هم كبار الأغنياء بالمـال وكبار الأغنياء بالعـــلم . والطائفتان معا هما الأحـق بوراثة مصر الارستقراطية التركية » (٢) .

كما تأثر هيكل بمفهوم الحرية الفردية عند روسو . وأولى الحريات التى يبشر بها هى حرية العلاقة بين الرجل والمرأة » (٣)

وعلى هذين الموقفين أقام هيكل بناءه لعمله الروائى الذى أراد به أصدق تصوير يستطيعه لحياة الريف المصرى .

تعيش زينب تجربتين ؛ تجربة مثالية طرفها الثانى حامد الثرى المتعلم ، وتجربة واقعية طرفها الثانى شاب من فتيان القرية هو ابراهيم .

وتفشل زينب فى حبها لحامد ازاء تردده وسلبيته واستغراقه فى ذاتـه . كما تفشل فى حبها لابراهيم ازاء العقبات الخارجية التى تصنعها الظروف والتقاليد والضغوط . وتنتهى نهاية مأساوية مفجعة .

---

(١) انظر د . عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض ، ص ٤٩

(٢) الروائى والارض ، ص ٥١

(٣) المرجع السابق ، ٥٢

ورواية هيكل فى الواقع ليست رواية زينب كما أراد لها مؤلفها ، وإنما هى رواية حامد . فشخصية حامد هى أكثر شخصيات العمل اكتمالا ونمواً رغم سلبيتها ، كما أنها الشخصية المحورية التى تمثل فكر الكاتب وموقفه . مما جعل بعض الباحثين يحاولون ايجاد علاقات بين حامد وبين المؤلف (١) .

وحامد كما صوره هيكل شخصية عقلانية فى سلوكها أحيانا ، ووجدانية قلقة أحيانا أخرى . لقد رفض الزواج من زينب رغم حبه لها وذلك لمـــا بينهما من فوارق اجتماعية ، وهو فى هذا يتصرف وفقا لمنطق عقلى متأثر بفكرة المصرية وأصحاب الحق الشرعى فى البلاد فمن خلال سيطرة التقاليد الطبقية ، كان على ممثلى الطبقة الوسطى التى ينتمى اليها هيكل باعتبارهم عقل المجتمع ، المحافظة على ما بين الطبقات من فوارق وتوازن .

كذلك رفض حامد الزواج من عزيزة التى تنتمى إلى طبقته لأنه لا يحبها . ثم انتهى نهاية مأساوية قريبة من تلك التى انتهت إليها زينب .

فحامد الذى يرفض الزواج من زينب مع اقتناعه الكامل بها وحبه لهـا حفاظاً على القيم الطبقية ، يحمل فى نفس الوقت طوال الرواية على هذه الفواصل الطبقية ويرى ضرورة التصدى لها لأنها ضد قانون الحياة والطبيعة .

ففى الوقت الذى يشعر فيه بالتعاطف مع الفقراء والعمال الزراعيين ، يقوم بدور المستغل لهؤلاء العمال .

بشكل عام شخصية حامد شخصية مترددة قلقة ، تتنازعة ثنائية الفـــكر والواقع ، وتجعل منه نهباً لذنوب يشعر بضرورة التكفير عنها . ولهذا يقول عنه الدكتور على الراعى فى تحليله الممتع للرواية « إن نظرة حامد لمشاكل المجتمع تضع الرحمة محل العدل وتنادى بتعايش الاستغلال وضحاياه . لا يفعل

(١) انظر طه عمران وادى : محمد حسين هيكل ، حياته وتراثه الادبى

حامد هذا عن رغبة فى التضليل واعية ، وإنما يصدر فيه من نظرة للمجتمع والناس تتسم بكثير من السذاجة والفطرية » [١] .

والواقع أن حماس الدكتور هيكل فى زينب كان منصرفاً أكثر إلى الريف كشاهد وعادات وأخلاق رآها جديرة بالتسجيل . أما شخصياته فكانت شخصيات أقرب فى تكوينها إلى الشخصيات الرومانسية الحالمة،خاصة شخصيتى حامد وزينب.وقد تركت حالة الاستغراق العاطفى التى ألقى فيها المؤلف شخصياته ظلها على قصتى الحب فى العمل ، مما كان له أثره الواضح فى نهايتى زينب وحامد المأساويتين .

قامت الطبيعة الريفية التى تغنى بها هيكل فى مشاهد كثيرة فى الرواية ، بدور خلفية مبهجة لمسرحية حزينة [٢] فى « قرية بلا مشكلة . الفلاحون فيها عبيد ورقيق ، راضون ، بمصيرهم وباستغلال صاحب الأرض لهم ، يجدون فى الطبيعة عزاء وتعويضا عن كل شىء . وصاحب الأرض يستغل الفلاح ولكن ذلك لا يمنع كونه من أطيب الناس قلباً وأصفاهم سريرة . والكل راض بمصيره ، ميسر لما خلق له . وقرية على هذه الصورة تعيش بلا مشكلة قرية جامدة لا تستطيع أن تتحرك حركتها الذاتية ... الا إذا فرض عليها المؤلف الحركة وحدد اتجاهها : [٣] وهو ما فعله هيكل ، حين أقام هذه القرية بمشاهدها الساحرة — كما يراها باعتباره الباحث عن الهدوء والسكينة والراحة فى حضن الطبيعة فى الريف — مسرحاً لقصتيه الغراميتين ، قصة حامد وزينب

---

(١) د . على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ، ص ٣٧

(٢) انظر د . عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض ، ص ٥٦

(٣) المرجع السابق ، ص ٦٠

وقصة زينب وابراهيم. وهكذا كانت المشكلة فى القصتين مشكلة المؤلف أكثر من أن تكون مشكلة القرية . وقد أثر هذا بدوره على شخصية مثل زينب التى اختارها المؤلف تمثلا للفتاة الريفية ، فبدت وكأنها ابنة ثقافة هيكل وتكوينه المزاجى أكثر من كونها ابنة الظروف التى عاشتها وواقع المجتمع الذى تنتمى اليـه .

وقد تركت الثنائية كانت تتنازع حامد ، آثارها على بناء الرواية ، فجاءت بين الترجمة الذاتية والتسجيل الموضوعى ، بين الرواية الفنية وروايات التعليم ، وبين العامية والفصحى .

فقد قدم هيكل فى روايته «زينب» لوحة طبيعية فسيحة للريف الساحر فى حضن الطبيعة ، وسجلها فى تقصي مدقق، وأراد من هذه الطبيعية أن تكون مسرحاً لأفكار أهمته ، ومتنفساً لتأملاته .

لقد أراد هيكل أن يعرف بهـــذا الجمال الطبيعى وبأخلاق ساكنيه التى رآها فى الغالب على درجة طيبـة من النبل ، كما أراد أن يزكى الريف بأهله إلى غير ساكنيه ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى أراد أن يعـرض فكر اساتذته فى مصر وفى فرنسا ، ذلك الفكر الذى يقـوم أساساً على اعتناق مبدأ الحرية .

وامتداداً لدعوة المصرية التى كان هيكل أحد المتحمسين لها ، اتجه هيكل « المصرية ، أى اصطناع أسلوب مصرى الطابع ، تبدوفيه العامية واضحة »[1]

وقد استطاع هيكل من خلال رواية زينب أن يقترب من الواقـع وأن يجعله مجالاً للأدب ، رغم ما يبدو على هذا الواقع من انفصال عن بعدى الزمان والمكان .

---

(١) د . محمد زغلول سلام : دراسات فى القصة العربية الحديثة ، ص ١٢٨

ونجح هيكل بهـــذا في تخطى مرحلة روايتى التعليم والتسلية والتي كانت تدور فيها الأحداث غالبا بمعزل عن الواقع .

كما استطاعت زينب أن تنبه إلى أن « للأديب ذاتاً ينبغى له أن يعبر عنها، وان للذات مشكله مع المجتمع » [1].

*

وقد استطاعت رواية زينب للدكتور هيكل ، بما شاع فيها من جو يشبه الاعترافات الذاتية — الذى شاع فى الأدب الرومانسى — أن يؤثر على عدد من الأعمال الروائية التى أتت بعدها ، والتقت معها فى موقعها الريادى من ناحية ، وفى غلبة طابع الاعترافات الذاتية عليها من ناحية أخرى .

ومن هذه الأعمال « الأيام » و « أديب » لطه حسين و « ابراهيم الكاتب » للمازنى و « سارة » للعقاد و « يوميات نائب فى الأرياف » و « عصفور من الشرق » و « وعودة الروح » لتوفيق الحكيم .

نشر طه حسين الجزء الأول من أيامه عام ١٩٢٩ ، والجزء الثانى عام ١٩٣٩ . ونشر أديب عام ١٩٣٥ .

ويلتقى العملان فى أنهما يقتربان كثيراً من روايات الترجمة الذاتية ، وفى أنهما كذلك حاولا رصد حركة الوعى الثقافى التى بدأت فى أوائل هذا القرن من خلال تمرد العقلية الأزهرية على جمودها المستسلم — وقد حاول العملان — من خلال الترجمة والرصد لهذا التمرد العقلى — تقديم صورة تسجيلية للمجتمع المصرى خاصــة فى الريف آنذاك فى نشاطاته العامة والخاصة .

وهكذا امتزج البناء الروائى بالترجمة الذاتية بالبحث الاجتماعى [2] فى عملى

---

(١) د . عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض ، ص ٧١

(٢) د . عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية ، ص ٣٠٣

طه حسين ، وذلك من خلال استجابته لكل العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية التى عاشها وعاشتها البلاد منذ مطلع هذا القرن وحتى الحرب العالمية الثانية

كما امتزجت هذه الأعمال كذلك برسالة الكاتب وفكره الخاص عن الثقافة والتعليم والحرية الفكرية .

وبالرغم من تفوق الأيام عن أديب فى البناء الفنى ، الا أن العملين يتفقان فى اعتماد المؤلف فيهما على الجمع بين التقرير المقالى وبين الرصد التسجيلى الذى يقترب فى بعض الأحيان من التصوير الروائى .

•

وفى عام ١٩٣١ نشر ابراهيم المازنى (١٨٨٩ - ١٩٤٩) روايته « ابراهيم الكاتب » وخرجت الرواية كذلك بين الترجمة الذاتية والوصف التسجيلى ؛ لتقدم لنا موقف الرومانسية المنعكسة كما أسماها الدكتور شكرى عياد (١) من خلال إنسان عزل نفسه عن الواقع وعاش أحلامه وهواجسه .

قدم المازنى فى هـــذه الرواية بطلا قلقا فاشلاً فى علاقاتـه الاجتماعية ، مستسلماً لانكساره وعجزه الذى قد يكون بدوره انعكاساً لعجز شامل فى مجتمع مضطرب الأوضاع والقيم . ويقترب ابراهيم الكاتب من حامد هيكل فى أنهما شخصيتان وجدانيتان ، ويختلفان مع ذلك فى أن هيكل قـد جعـل من حامد شخصية - مع وجدانيتها واستغراقها فى ذاتها - تتعامل مع الواقـــع الخارجى بالسلب والايجاب ، على حين نرى ابراهيم الكاتب كما قدمه المازنى شخصية مستغرقة فى ذاتها كل الاستغراق ، أو كما تقول شوشو له « تكون معنا كأن لا شىء على وجه الأرض يعنيك ، ثم لا تكاد تخلو بنفسك حتى تنقلب إنسانا غيرك كأن فى جوفك بركانا يريد أن ينفجر » . (٢) ويقول هـو عن

---

(١) د . شكرى عياد : القصة القصيرة فى مصر ، ص ١١٨

(٢) ابراهيم الكاتب ، ص ٥٢

نفسه تعقيباً على مقالة شوشو : « دعى بدوانى هذه . لا تلتفتى إليها . إنها مرارة النفس يقطر بها اللسان وينضح بها الوجه وتفيض بها العين . وبكرهى أن ترى ذلك ـ أنت أو سواك من خلق الله » (١) .

وإذا كان هيكل وطه حسين قد سجلا ـ فى أعمالهم السابقة مظاهر الحياة والواقع من حولهما إلى جانب أفكارهما ، فإن المازنى قد اكتفى فى التسجيل بوصف ملامح الشخصيات الخارجية ، وكذلك ملامح الطبيعة على نحو تجريدى يشى ببعض التأثيرات الرومانسية .

والمازنى مثل طه حسين فى وصف الشخصية ، يجنح إلى المبالغة التى تقدم النموذج ، ربما ميلا إلى تقديم الأبلغ فى الوصف من خلال حس حاد بالسخرية اللاذعة . نرى هذا بوضوح فى وصفه لملامح نجية أخت شوشو وفى وصفه للبطل خاصة فى الفصل الثانى .

وبالرغم من اقتراب ابراهيم الكاتب من طابع الترجمة الذاتية ، الا أن المازنى قـدم الشخصية جاهزة ثابتة بمكوناتها منذ البداية ، فمن السطور الأولى فى الرواية نعرف عن ابراهيم الكاتب أن الله وهبه كل شيء الا القـدرة على الانتفاع بالحياة والتوفيق فى الدنيا » (٢) ، وذلك لأن نفسه كانت « حية حساسة ومتوقدة » وأنه إلى جانب هـذا كان « شديد الحياء كثير الحـذر لا سيما مع النساء » (٣) ثم تأتى الأحداث بعد ذلك تأكيداً لما قرره المؤلف .

على أن بالعمل تقدما واضحاً فى البناء الفنى ، لم يلتفت إليه الباحثون الذين تحدثوا عن العمل مع كثرتهم . فقد استخدم المازنى فى بناء عمله نوعاً من

---

(١) الرواية ، ص ٥٣

(٢) ابراهيم الكاتب ، ص ١٤

(٣) المصدر السابق ، ص ١٥

الارتداد ، وكانت هذه على قدر ما نعلم هى المرة الأولى — فى الرواية العربية — التى يتدخل فيها المؤلف فى البناء الزمنى لأحداث روايته . لم تبدأ أحداث ابراهيم الكاتب من لحظة البداية الطبيعية لحركة الزمن وتعاقب الأحداث ، وإنما بدأت بعد ذلك حينما سافر ابراهيم الكاتب إلى قرية تعيش فيها ابنة خالته عقب اجراء عملية جراحية له ثم يعقد المؤلف فصلا بعد ذلك ، هو الفصل الرابع، وقد جاء ترتيبه زمنيا متأخراً عن هذه الفصول الثلاثة السابقة، يرتد فيه المؤلف إلى الخلف قليلا ، وقبل نزوحه إلى القرية بعشرة أيام ليقدم لنا فى هذا الفصل تجربته السابقة مع مارى الممرضة. ولا يقلل من أمر هذه الحيلة الفنية سذاجة التناول إذا قيس بالريادة . ذلك أن المازنى فى هذا الارتداد قد لجأ إلى وسيلة ساذجة بعض الشيء أشبه بما يفعله القصاص الشعبي فى رواياته حينما يقول « أما ما كان من أمر فلان » ، أو ما شابه هذا. يقول المازنى فى بداية الفصل الرابع هذا ممهداً للارتداد « قبل أن نتقدم فى هذا التاريخ أو فى هذه الفترة من حياة صاحبنا ابراهيم ، نكر راجعين بالقارىء بضعة أسابيع لنجلو ما عساه يكون مشكلا مما أسلفنا قصه فى الفصل السابق » (١) وبعد أن ينتهى هذا الفصل يبدأ الفصل الخامس ممهداً للعودة إلى الزمن الأصلى للرواية بقوله : « رجع بنا الحديث إلى الريف » (٢) ثم يأخذ فى استكمال قصة ابراهيم فى قصر ابنة خالته الريفى .

وثمة ملحوظة أخرى تضاف إلى الملحوظة السابقة ، وتمثل تطوراً له تأثيره فى الكتابة القصصية بعد ذلك .

لقد رأينا من قبل أن المصرية والدعوة اليها قد جعلت زينب لهيكل تتردد

---

(١) الرواية ، ص ٢٣

(٢) ص ٢٩

بين العامية والفصحى فى الصياغة ، ورأينا كيف استطاع هذا أن يقرب اللغة الأدبية من اللغة اليومية ، وكيف خلصها من التجويد الشكلى الذي يعوق الانسياب القصصى . وقد تطور هـذا الاهتمام قليلا عند طه حسين ـ الذى ، ربما تأثرت كتاباته القصصية بلغته المقالية ، مما جعل السياق القصصى يبـدو معاً نقا رصينا ـ فلم يغفل قيمة اللغة كأداة توصيل .

أما عند المازنى ، فقد اكتسبت اللغة القصصية لديه ـ سواء فى السرد أو فى الحوار ـ حساسية قصصية ـ إذا جاز هذا التعبير ـ لها طواعية ذكية على نقل الحركة وانمائها .

*

ومثلما نظر المـازنى الى بطل روايته « ابراهيم الكاتب » نظرة فرديـة معزولة عن تبادل العلاقات بينه وبين الواقع من حوله ، تعامل عباس العقاد مع بطل روايته « سارة » ١٩٣٨ . فالبطلان يعيشان بحس ذاتى متضخم يجعلها فى عزلة خاصة عن البيئة وعن الآخرين . كذلك كانت الأزمة فى العملين أزمة فردية خاصه ببطل كل عمل منها .

ومع هذا فقد كانت رواية ابراهيم الكاتب أكثر نضجا من سارة ، وذلك لاتجاه العقاد فى شخصيتى عمله وهما سارة وهمام إلى التجريد الذهنى ، فتحولت سارة إلى حـواء الخالدة كما أسماها الدكتور على الراعى (1) ، وتحـول همام رمزاً للعقل والفكر .

وقد أدت هذه الذهنية المجردة الى غلبة الصياغة التقريرية والمقال على بناء الرواية ، حيث اتجهت إلى تقديم حالة ذهنية أكثر من شخصية انسانية .

بدأ العقاد أحداث روايته « سارة » من لحظة النهاية التى تناولت اللقـاء

---

(1) انظر دراسات فى الرواية المصرية ، الفصل الخاص براوية سارة،ص ٥٤ ما بعدها

الأخير والقطيعة بين سارة وهمام ، ثم ارتد العقاد بعد ذلك يعقـــد فصولا تتناول أخبار هذه العلاقة .

وأعتقد أن العقاد قد اصطنع هـذه الحيلة الفنيـة قياساً على ما شاهده في أعمال الروائيين الغربيين ، بالرغم من أنه حاول أن يبرر هذا عقليا في روايته فقـال : « ترتيب الحوادث أن تنتهى ثم نكر راجعين للسؤال عن بدايتها ، وسبيل التواريخ أن تنطوى السير وتنهدم الدول ثم نتقصى مناشئها وأسباب ظهورها ... فنحن لا نحيد عن مجرى الزمان حين تعرف الساعة كيف تلاقت سارة وهمام بعد أن عرفنا منذ برهة كيف كانت القطيعة وكيف كان اللقـاء الأخير » (١) .

*

فإذا انتقلنا إلى ثلاثية توفيق الحكيم : عودة الروح (١٩٣٢ — يوميات نائب في الأرياف (١٩٣٧) وعصفور في الشرق (١٩٣٨) ، نكون قـــد وصلنا إلى أنجح هـذه المحاولات الرائدة التي ترددت بين التسجيل والترجمـة الذاتيـة .

فقد استطاع توفيق الحكيم أن يستغل الترجمة الذاتية ليقدم لنا عملا فنيا طيبا كادت الترجمة الذاتية أن تختفى فيه .

وبالرغم من غلبة طابع التأملات الفكرية الذهنية على انتاج توفيق الحكيم الروائي ، الا أن هذه الأعمال لم تكن منبتة الصلة بالواقـع ، سواء باعتباره واقعاً تسجيليا ، أو باعتباره وسيطاً تتحرك فيه ومن خلاله الشخصيات .

بدأت أحداث رواية عودة الروح قبيل ثورة ١٩١٩ ، حاول من خلالها توفيق الحكيم أن يربط حياة أسرة صغيرة قليلة الحركة ، تسكن بيتا من

(١) سارة ، ص ٢٢

بيوت القاهرة ، بمصر قبـــل الثورة وذلك خلال رؤية يمتزج فيها الواقع بالحلم فى تصميم ذهنى تحدد اطاره العام أفكار الكاتب وفلسفته المثالية .

أما الوسيط الذى تتحرك فيه كل هذه الأشياء « فلوحة فنية كبرى للطبقة الوسطى فى مصر ، تضم آلامها وآمالها وتطلعاتها إلى المستقبل » (١) .

فى هذه الرواية حاول توفيق الحكيم أن يمزج بين الرمز والواقع لاعطاء أكثر من بعد للعمل . فهناك البعد الاجتماعي الذى يشمل أحداث وشخصيات وبيئة الحدث . وهناك البعد السياسى الذى نراه فى التوحد من أجل مصر . ثم هناك البعد الحضارى الذى نراه فى امتداد روح الاجداد فى الأحفاد .

هكذا تصبح سنية فتاة عصرية لأسرة متوسطة تعيش ما بين الحربين فى القاهرة . وتصبح سنية روح مصر التى يجتمع حولها ممثلو الشعب . كما تصبح سنية كذلك ايزيس الخالدة فى الأجيال .

اهتم توفيق الحكيم فى عودة الروح بتقديم الطبقة الوسطى فى قاهرة ما بين الحربين العالميتين ، كما اهتم كذلـك بتقديم واقـع حياة الفلاح المصرى والقرية المصرية : حيث الفلاح المصرى وارث حضارة آلاف السنين الذى يختزن فى داخله فلسفتها الحضارية ، محاط بسياج من الجهل والفقر والمرض .

وعلى هذه الفكرة الأخيرة قامت « يوميات نائب فى الأرياف » .

حاول توفيق الحكيم من خلال يوميات نائبه أن يقدم تصوره الفكرى من خلال ايجاد أحداث وعلاقات وصور تؤكد هـذا التصور . وربما مكنه من هذا أكثر ، أن العمل مصوغ فى شكل يوميات مما يمكن صاحبها ليس فقط من التسجيل ، وإنما أيضا وهو الأهم عند المؤلف ـ من التعليق على الأحداث

---

(١) د . على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ، ص ١٢٣

وشرحها وقد رأى النقاد فى هذا أن توفيق الحكيم ينظر إلى الواقع فى يومياته من موقف المعلم والواعظ ، ويرون أن هذا الموقف هـو « موقف المتعالى لا موقف المنتمى » (١) . ولهذا فإن « قرية اليوميات لا تتحدث بلسانها نفسها ، ولكنها اختصرت فى صورة واحدة ، هى صورة « الجريمة » خدمة لتصـور المؤلف الذى يريد ابرازه ، وهو تخلف القرية الكامل وعجزها عن فهم القوانين المتحضرة التى تفرض عليها » (٢) .

الواقع ، أن أهم ما يميز اليوميات ، انها رواية فكرة ـ إن جاز هـذا المصطلح ـ فبالرغم من دوران اليوميات حـول تحقيق جريمـة قتل ، الا أن الجريمة لم تشكل كحدث متفاعل مع البيئة ومع الشخصيات عملا روائيا ناميا . ويكفى أن الرواية بدأت بغموض حول هذه الجريمة فى بدايتها ، وانتهت ولا يزال الغموض ولا تزال الجريمة .

وإذا كانت اليوميات قد حاولت تقديم واقع القرية المصرية وسيطاً لفكر الكاتب ، فإن عصفور من الشرق قد خلت تماماً من هذا الوسيط ، وأصبحت أميل إلى التجريد الذى يهتم أساساً بعدد من القضايا التى شغلت الكاتب وتدور كلها حول العلاقة بين الشرق والغرب .

حقيقة نجح توفيق الحكيم فى ايجاد رابطة بين محـورى العمل من خلال علاقة محسن بسوزى ، وعلاقة محسن بايفان ، منميا أحداث الرواية من خلال تطور العلاقتين ، الا أن الاحـداث فى الرواية تبدو وكأنها منظمة لخدمـة قضية المؤلف الفكرية .

---

(١) د . عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض ، ص ٩٠

(٢) الروائى والأرض ، ص ٩٨

من أجل هذا ، فإن اليوميات وعصفور من الشرق تأتيان فى مرتبة تالية من حيث القيمة الفنية لرواية عودة الروح .

*

وهكذا شهدت فترة الريادة هذه على نحو ما رأينا خصوبة وتنوعاً فى الانتاج الروائى ، استطاعت الرواية بعده أن تثبت مكانتها فى مجال الكتابة الأدبية .

والملاحظ على هذه الأعمال أنها اعتمدت كلية على التراث الغربى لهذا الفن الأدبى .

واتجهت هذه الأعمال فى الغالب. كما لاحظنا إلى تسجيل واقع المجتمع من خلال تسلط فكرى مسبق ينزع إلى المثالية. كذلك غلبت على هذه الأعمال طابع الترجمة الذاتية ، مما جعل تسجيل البيئة هنا يأخذ طابعاً خاصا ، حاول الباحثون ايجاد العلاقة بينه وبين تجارب المؤلفين الخاصة .

ومن الواضح فى هذه الأعمال كذلك أنها صدرت من فهم حاول أن يمزج بين المشاعر الوجدانية وبعض النتائج التى انتهت اليها الرومانسية ، وبين بعض التصور للفكر الواقعى .

وسنرى بعد ذلك أن هذا المزيج ، هو الذى أدى إلى ايجاد عدد لا بأس به من الأعمال الروائية بعد ذلك ، حاولت التعبير عن القضايا الاجتماعية من خلال الحس الرومانسى . وربما كان أنسب المصطلحات لهذه الرواية أنها رواية اجتماعية .

الفصل الثالث

الرواية الاجتماعية

– ١ –

تمتد هذه الرواية لتشمل مساحة كبيرة من النتاج الروائي العربي الحديث . . فقد ظهرت الرواية الاجتماعية مصاحبة للكتابات الرائدة وامتدت حتى تبلورت الرواية الواقعية التي تعد أول اتجاه للرواية العربيـــة المعاصرة . وصاحبت الرواية الاجتماعية الرواية الواقعية ، فظهرت أعمـال عبد الحليم عبد الله وعبد الحميد جوده السحار مصاحبة لأعمال نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف ادريس .

جاءت الرواية الاجتماعية بعد تجارب رائدة ، عديدة ، ومتنوعة سبقتها على الطريق . وقد حاولت التجارب الرائدة السابقة ـ كما رأينـــا ـ من خلال تجاربها أن تتمرس بالتقاليد الأدبية للرواية الفنية ، بل تجرأت أحيانا ولجأت إلى استخدام بعض الحيل الفنية كما رأينا عند المازنى والعقاد . ولقد كانت هذه المحاولات الرائدة ، والتى كتبها جيل لم يتفرغ كلية للكتابة الروائية ، تمثل رصيدا لا بأس به من التجريب والخبرة أمام الجيـل التالى الذى تفرغ كلية

أو كاد لهذا اللون الأدبى وأتاحت الظروف لهذا الجيل الجديد قدراً من الثقافة المنظمة المتخصصة عن طريق الجامعة ، فاختلفت ثقافتهم بالتالى عن ثقافه الجيل الرائد التى تميزت بالموســوعية ، كما اختلف نشاطهم السياسى والفكرى والاجتماعى والأدبى بالتالى عن نشاط الجيل الرائد ، إذ كانوا أقل مساهمة فى نشاطات المجتمع العملية برغم ارتباط أعمالهم الروائية بمشاكل المجتمع على نحو أعمق ممـا نراه فى أعمال الرواد .

كانت الأوضاع الاجتماعية والسياسية التى سادت المجتمع العربى خلال الربع الثانى من هذا القرن مادة خصبة أمام كتاب الرواية الاجتماعية الذين تقاربت أعمالهم فى التعرض لبعض مشاكل المجتمع خاصة الفقر والرذيلة وفى التعرض كذلك لبعض مشاكل الأفراد الخاصة بالحب والزواج والفراق . وهكذا سنرى فى الروايه الاجتماعية اتجاهـا إلى تسجيل الأوضاع السياسية والأخلاقية والاجتماعية فى أعمال محمود السيد وحسام الدين نامق فى العراق ، وطه حسين ومحمود تيمور فى مصر . وسنرى اتجاها إلى الاهتمام بمشاكل العاطفة والتعبير عنها فى أعمال شاكر مصطفى ومحمد عثمان ومحمد على بلال فى السودان ومحمد عبد الحليم عبد الله فى مصر ، وبين الرواية الاجتماعيه والرواية الواقعية ، سنرى أعمالا بدأت تقترب بحذر من مفهوم الواقعية الغربية فى أوربا وفى روسيا ، وذلك لمحاولتها استخدام الاسلوب الواقعى فى عرض بعض المشاكل الاجتماعية والسياسية من خلال تجربة فردية .

- ٢ -

كتب محمود أحمد السيد ثلاث روايات هى : فى سبيل الزواج (١٩٢١) - مصير الضعفاء (١٩٢٢) - جلال خالد (١٩٢٨) . وتناول فى هذه الاعمال

الكثير من القضايا والمشاكل الاجتماعيـــة والسياسية التى تأثرت بالدعوات الاصلاحية فى مصر ، كما نلاحظ فى قول جلال خالد من أنه قرأ لقاسم أمين وتعرف إلى آرائه فى حرية المرأة .

وكتب طه حسين (١٨٨٩ – ١٩٧٣) فى هـذا الإتجاه عددا من الأعمال القصصية منها : دعاء الكروان ١٩٣٤ – الحب الضائع ١٩٣٧ – وشجرة البؤس ١٩٤٤ وفى هذه الأعمال سار الاهتمام بمشاكل المجتمع جنبا إلى جنب مع الاهتمام بقضايا العواطف .

تناول طه حسين فى دعاء الكروان من خلال عرضه لحياة الفلاحين والبدو والموظفين – فى اقليم من أقاليم مصر فى أوائل هذا القرن – عدة موضوعات أخلاقية دارت حول الحب والخطيئة والانتقام .

وتناول فى شجرة البؤس من خلال رصده لتطور الأجيال ملامح التطور العام فى مجتمع الريف المصرى ، إلى جانب ما أتاحه هذا الرصـد من دراسة لمشاكل الزواج والبيئة والتعليم .

وأعمال طه حسين الاجتماعية هذه، أعمال يسيطر عليها الحماس الخطابى الذى يعتمد على التشكيل الموسيقى للألفاظ (١) ويعطى هذا التشكيل الموسيقى للشخصية عند طه حسين – فى أغلب الأحيان منطقا فكريا لا تتحمله على المستوى الاجتماعى الذى تنتمى إليه . فقد كانت تلك الشخصيات فى الغالب نماذج لافكار وقضايا أراد الكاتب أن يعرضها على نحو مايصرح به فى قول آمنة للكروان فى بداية « دعاء الكـــروان » – لعلهم أن يجدوا فيها – فى القصة – عظة تعصم النفوس الزكية من أن تزهق ، والدماء البريئة من أن تراق » .

(١) انظر د . على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية ، ص ١٤١

وربما كان محمود تيمور (١٨٩٤-١٩٧٣) أكثر كتاب هذا الإتجاه نضجا في رواياته العديدة ومنها : الاطـــلال ١٩٣٤(١) - كليوباترا في خان الخليلي ١٩٤٤ - سلوى في مهب الريح ١٩٤٨ - شمروخ ١٩٥٨ - وإلى اللقاء أيها الحب ١٩٥٩ وغيرها .

وتتأرجح هذه الأعمــال الروائية لمحمود تيمور بين الواقع والخيال في جو تسيطر عليه الوجدانية وطـابع الرواية الدرامية التي تقتصر على مشهد ضيق وقطاع واحد معزول من الحياة (٢) . ولهذا غلب على المشكلات التي تناولها محمود تيمور في رواياته طابع المشكلات الفردية التي تتم غالبـــا في معزل عن التفاعل مع البيئة الاجتماعية التي تحيا فيها الشخصية . ويصبح المنظر الذي لايتغير هنا إطاراً خاصا تنمو داخله الأحداث بلا عائق (٣) . وإن كان هذا لم يمنـع من ظهور بعض الشخصيات ذات الدلالة الاجتماعية والسياسية خاصة في روايتي سلوى في مهب الريح وشمروخ .

فسلوى بطلة الرواية الاولى قد تؤخذ أحيانا على أنهـا نموذج لطموح المتسلق الذي يتسلح به صغار الطبقة الوسطى(٤)، وقد تؤخذ أحيـانا على أنها نموذج للطفيليات الاجتماعية (٥) .

وفي هذه الرواية تتحرك سلوى بعوامل بيئية ووراثية في مجال حاول فيه تيمور أن يسجل له بعض الجوانب الاجتماعية التي تقدم بيئة سلوى الفقيرة وبيئة الزهيري باشا الارستقراطية .

---

(١) أعاد المؤلف صياغتها عام ١٩٥١ وأسماها « شباب وغانيات » .

(٢) انظر ادوين موير : بناء الرواية ، ص ٥٦.

(٣) بناء الرواية ، ص ٥٧ .

(٤) د. على الراعي : دراسات في الرواية المصرية ، ص ١٨٩.

(٥) د . محمد زغلول سلام : دراسات في القصة العربية الحديثة ص ٢٠٠ .

أما رواية « شمروخ » فهي رواية ذات دلالات سياسية في الغالب ، وهي دلالات تستنبط من رمزية الحدث المتخيل ، المعزول في جزيرة « زيقستان » في مكان ما بالمحيط الهندى . وهي جزيرة ذات ملامح عربية ، تتحرك فيها شخصيات بأسماء عربية لها نصيبها من الرمز الذى يحمله اسمها مثل : همام — اشراق — مادح الأرض وشهاب . وتقف هذه الشخصيات ذات الدلالة الإيجابية في أسمائها في مواجهة شخصيات سلبية يطلق عليها المؤلف أسماء : نعسان المبارك ، غانم الدخيل ، وعرابيد إلى جانب مستر كنج مدير شركة الزيت وابنته « مس فلورين » . ومن خلال الصراع على السلطة في جزيرة زيقستان ، حاول تيمور أن يعالج جانبا من الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادى للمجتمع المصرى .

٥

تناول محمد السيد وطه حسين ومحمود تيمور وغيرهم — على النحو الذى رأيناه — عدداً من المشاكل والموضوعات الاجتماعية المستمدة من الحياة العربية عامة . وجاءت هذه الموضوعات — في الغالب من خلال بناء درامى يحرص على الحدث والشخصية أكثر من حرصه على العلاقة الزمنية والمكانية ، ولهذا قصرت الأعمال في اظهار التفاعل بين الشخصية وبين البيئة الاجتماعية ، فبدت المشكلة الاجتماعية وكأنها مشكلة خاصة لاتمثل أكثر من فردية الشخصية .

وقد تبلور هذا الشكل الروائى على يد محمد عبد الحليم عبد الله (١٩١٣ — ١٩٧٠) الذى قدم عددا لا بأس به من الأعمال الروائية (١) عالج فيها من خلال الحب وما يرتبط به من خطايا أخلاقية أو ظروف أسرية ، أزمة الإنسان

---

(١) كتب محمد عبد الحليم عبد الله ثلاث عشرة رواية بدأت بلقيطة ١٩٤٧ وانتهت برواية « قصة لم تتم ١٩٧٦ .

وهمومه وعلاقاته بالآخرين فى إطار بالغ الخصوصية ، حتى لتحس بأبطاله وكأنهم يعيشون فى صحراء جرداء أو فى غابة عذراء لا فى داخل مجتمع يعج بالحركة والاندفاع.(1) فعزت بطل رواية « سكون العاصفة » موظف فى إحدى الوزارات ، يقدمه المؤلف شخصية مجهلة تمارس عملا مجهلا هو الآخر. لعزت هذا زوجة هى زينب ولهما ابنان هما شكرى وسوسن .

كل مانعرفه عن بيئة الحدث فى الرواية ، أن الأسرة تكوين على طريقة الأنموذج لأسرة من الطبقة الوسطى تقيم عند مدخل القاهرة فى بداية طريق مصر الاسكندرية الصحراوى وذلك فى أعقاب الحرب العالمية الثانية .

ثم يشرع المؤلف في تقديم شخصياته، شخصيات متكاملة وجاهزة منذ البداية . «عزت هذا (رجل مرهف تؤلمه بلايا الناس) (2) وزينب زوجته نموذج للزوجة الشرقية المحافظة بحكم انتمائها الطبقى « من اللاتى يدخرن الزوج والأولاد كل ثمرات النفوس . ويقسمن مملكتهن بما فيها من روح وجسم بين الزوج والأولاد قسمة لاجور فيها ، ولا يغفلن عن أطراف مملكتهن . ولا يسمحن لأحد أن يتسلل عبر حدودها »(3) . أما شكرى وسوسن ، فمع مايكنانه من حب لبعضهما ولوالديهما كممثلين للتربية المحافظة فى مثل هذا الجو الأسرى ، إلا أنهما يختلفان فى مزاجهما . فبينما يغلب على شكرى العقلانية ، تغلب على سوسن النزعة العاطفية الحزينة .

وهذه الشخصيات على النحو الذى أوضحه المؤلف منذ البداية هي التى ستحمل المشكلة الاجتماعية التي تعالجها الرواية .

---

(1) أنظر عبد العظم أنيس ومحمود أمين العالم : فى الثقافة المصرية ، ص ١٨٧ ـ

(2) محمد عبد الحليم عبد الله : سكون العاصفة ، ص ٥٨ .

(3) الرواية ، ص ١١ :

لقد ماتت زينب الزوجة فجأة وبلا مقدمات أو أسباب . السبب الرئيسى لموتها هو أن تترك الأسرة فى رعاية الوالد لنرى كيف يسير هذا الأب بسفينة الأسرة وهو على ماهو عليه من مثالية ؟ وهل سينجح فى رحلته ؟ ثم الغاية التربوية الأخلاقية التى يمكن أن نصلنا من وراء هذه المشكلة .

اندفع شكرى مقسما طاقته قسمين ، أحدهما يستهلك عقله، والآخر يستهلك جسده ، ويسقط فى النهاية إذ يموت بالسل الرئوى نتيجة لاندفاعه هذا مع المنحرفات والساقطات . أما سوسن فقد أحبت وحيد وتزوجته .

وهكذا سكنت العاصفة التى اقتلعت الأم فى البداية ثم انتزعت سوسن من أحضان الأسرة وإن كانت قد تزوجت ، وقضت على شكرى بالموت . وعاد الأب بعد سكون العاصفة يحاول أن يبدأ من جديد وفقا لمنطقه الخاص التالى « إن الحب ينبت فى كل أرض حتى ولو كانت رديئة »[1] وأن من يزرعه حبا ومن يجنيه فى النهاية حبا .

المشكلة على هذا النحو مشكلة خاصة ومحدودة ، تناولها المؤلف على نحو تجريدى عام ، كما تناول من خلالها عددا من المشكلات المرتبطة بالتربية والصراع بين العقل والعاطفة وبين المادية والروحية والبناء الأسرى ، وخروج المرأة إلى العمل .

وفى رواية (سكون العاصفة) كما هو الحال فى سائر أعمال عبد الحليم عبد الله ، سنجد أن التطور هنا موقوف على الزمن الخارجى واعتماده لحظات متعـــاقبة . وتظل الشخصيات التى حملت الاحداث كما هى منذ أن قدمها المؤلف ، العاطفى والعقلانى الحمى . أما النهايات فهى نهايات لم تخـدم معنى

---

(١) الرواية ، ص ٢٣ه .

عام فى الشخصية أو الحدث ، وإنما جاءت على الاسلوب المأساوى لتضع نهاية لعديد من المواقف المشحونة بالدموع فى العمل .

ولا شك أن المشكلات العديدة التى تعرض لها محمد عبد الحليم عبد الله فى روايته السابقة مشكلات اجتماعية ، ولكنها تقل فى الاهمية عن المشكلات الاجتماعية التى تناولها طه حسين من قبل رغم التطور الفنى الذى حققته الرواية عند عبد الحليم عبد الله فقد أدار عبد الحليم عبد الله مشكلاته الاجتماعية بمعزل عن التفاعل مع الارضية الاجتماعية التى تعيشها الشخصية . وتدور فيها الاحداث ، فبدت على نحو أقرب إلى المناقشة التجريدية ، على حين حاول طه حسين أن يقيم نوعا من التشارك بين المشكلة الاجتماعية وبين البيئة والاحداث والشخصيات خاصة فى دعاء الكروان وشجرة البؤس .

الفصل الرابع

بين الرواية الاجتماعية والواقعية

تعرفنا على النشأة الأولى لفن الرواية كفن أدبي جديد تعرفت عليه الآداب العربية من خلال الإتصال بالآداب الغربية ومحاولة اتخاذ الفن الروائي الغربي نموذجا للاحتذاء .

وقد لاحظنا بصدد الحديث عن هذه النشأة وتتبعها ، كيف أنها نشأت أولا في مصر ، وساعد أدباء الشام - الذين هاجروا إلى مصر - بالترجمة والتأليف مع أدباء مصر ، وكيف أثر هذا في تكوين ذوق روائي عام .

ولم تلبث الكتابة الروائية أن انتشرت في الشام والعراق في محاولة تتبعت الإنجازات التي تمت لهذا الفن الجديد في مصر .

ونجحت المحاولات التجريبية في إيجاد وعي روائي عام لدى الكتاب والقراء على السواء ، ظهر واضحاً بعد ذلك في الأعمال التي قدمها رواد هذا الفن .

واستطاعت الرواية العربية من خلال هذه المحاولات التجريبية ، أن تتوصل بعد ذلك إلى تمرس مستحصد التجربة الفنية في الرواية الاجتماعية ،

التى حاولت الاقتراب من مشاكل المجتمع بالقدر الذى أستطاعته كرواية شخصية .

وتشابهت الرؤيه الفنية فى أغلب الأعمال الروائية الرائدة وفى الرواية الاجتماعية . فكانت الرواية مزيجاً من رواية الشخصية ورواية الحدث فى بناء يحاول مناقشة بعض المشاكل الاجتماعيه السائدة .

وقد رأينا كيف كانت الشخصية فى هذه الأعمال وجوداً مستقلا ، كان يتم فى أغلب الأحيان بمنأى عن البيئة الاجتماعية . وكان هذا مرتبطا إلى حد كبير بالتعبير عن العالم عن طريق اختيار النموذج النمطى الذى يحاول تقديم صورة حياة كاملة . وهكذا انشغلت هذه الروايات بتقـــديم المزيد من المعرفة عن الشخصية أكثر من اهتمامها بتقديم النمو فى الشخصية . وكادت تلك الشخصيات بالتـالى أن تكون ثابته على حالة واحدة ، كمنظر طبيعى مألوف يدهشنا من وقت لآخر إذا ماطرأ عليه مؤثر من ضـــوء أو ظل يغيره [١] .

وقد لاحظنا هذا من قبل فى شخصيات سكون العاصفة لمحمد عبد الحليم عبد الله ، كما لاحظنا كيف أثر هذا على تكوين الشخصيات التى قدمت شخصيات ثابتة منذ البداية ، فلم يكشف مرور الزمن عن تطور فى صفاتها وبقى النمو نموا فى العمر الزمنى للشخصيات .

أما عن الحدث ذى الأبعـــاد الاجتماعية فى هذه الأعمال فقد كان ـ كما لاحظنا — حدثا محدود النتائج غالبا وذلك لإعتماده على المواقف العامة التى تكتفى بتسجيل الظاهر المحسوس .

---

١ - أدوين موير : بناء الرواية ، ص ١٩

وينبغي أن نأخذ ثبات الشخصية ومحدودية الحدث على أنها خاصيتان للتعبير عن رؤية ومفهوم . وأنه ليس من الضروري أن تكون الصفتان خطأ فنيا إلا إذا نظرنا اليها من خلال وجهة النظر المعـــاصرة التي تفضل الشخصيات والأحداث ذات الأبعاد .

*

على أن مايعنينا هنا هو أن نشير إلى ماترتب على التفات الرواية الاجتماعية إلى الواقع ومحاولة التعبير عنه من خلال معـالجة الأوضـاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في المجتمع .

حقيقة غلب عليها في معالجتها لهذه الاوضاع الاجتماعية الاهتمام الأكثر بتقديم المعلومات ، إلا أنها نبهت ومهدت كذلك للتفـاعل بين الشخصية والمجتمع من ناحية وإلى أهميـة تحرك الحدث والشخصية في جو ووسط يؤثر ويتأثر .

أى أنها بمعنى آخر استطاعت إلى حد ما أن تلتفت إلى الاسلوب الواقعي في عرضها لمشكلاتها .

وقد بدأ هذا بشكل أوضح في أعمال يوسف السباعي الروائية ، التي يمكن أعتبارها المعبر الحقيقي بين الرواية الاجتماعية وبين الرواية الواقعية .

كتب يوسف السباعي أربع عشرة رواية بدأها بنائب عزرائيل ١٩٤٧ وانتهت برواية ابتسامة على شفتيه ١٩٧١ .

وبالرغم من سيطرة جو الحـدث المتخيل على روايتيه الأولتين : نائب عزرائيل وأرض النفاق ، إلا أنه كان واضحاً منذ البداية أن الكاتب لديه تصورات واضحة عن مشاكل اجتماعية ، وأنه معنى بالكشف عما في الواقع الاجتماعي من تناقضات تتطلب منه بحكم وظيفته ككاتب قصة أن يقدم لها

حلولا مثالية. وتوالت أعمال السباعى بعد ذلك طارحة وجهات نظره فى عديد من المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .

سيطرت على أعمال السباعى الروائية ظاهرة الصراع بين الفرد والمجتمع وذلك من خلال رؤيا متأثرة أكثر بالمشاعر الرومانسية .

ودارت هذه الأعمال حول الفرد الذى يحاول اثبات وجوده فى مجتمع وظروف تريد سحقه ، ثم نهايته على نحو مأساوى فى الغالب .

من هذا الصراع بين الفـرد والمجتمع نبعت نظـرة يوسف السباعى الاجتماعية ، كنظرة تهتم بالفرد من خلال المجتمع ، ولذلك يتعامل الكاتب مع المجتمع باعتباره خلفية وصفية قد تتفاعل أحيانا مع الظروف فى تشكيل المواقف .

أما البيئة ، كخـلافة زمنية مكانية فيقدمها السباعى اطـاراً للحدث والشخصية فى لوحات يكاد يستقيم لها هيكلها الخاص بها والحريص على تسجيل كافة التفصيلات والمعلومات .

*

وإذا أخذنا رواية « السقا مات » نموذجا للتطبيق ، فإنما نأخذها لأنها أكثر روايات السباعى تمثيلا لاتجاهه العام ، حيث ركزت أكثر على قضية السباعى الملحة ، وهى قضية الصراع بين الانسان والقدر ، كما أنها تقدم صورة واضحة عن أتجاه الكاتب الفنى .

القضيه العامة التى تشكل الرؤيا فى الرواية كما هو ملاحظ ، من القضايا الرومانسيه التى احتلت حيزاً كبيراً فى فكرهم . وقد حاول السباعى أن يربط بين هذه القضية وبين الأرضية الاجتماعية حتى كاد الجانب الميتافيزيقى أن يختفى وراء المشاكل والصور والعلاقات الاجتماعية المطروقة .

وقد أثر هذا بدوره فى جعـــل الشخصية طوال العمل تتأرجح بين المستويين ، الاجتماعى والميتافيزيقى ، وأن تكون كذلك نموذجا نمطيا لأفكار المؤلف .

فالمعلم شوشو وشحاته أفندى وسيد الصغير ابن المعلم شوشه ، شخصيات لها تكوينها الاجتماعى ، ومع هذا تبدو من ناحية أخرى شخصيات علمية منهجية فى تحليلها لقضايا الوجود .

بدأت رواية السقا مات ليوسف السباعى كما تبدأ أغلب رواياته عادة بتحديد زمنى مكانى يجعلها تقترب من مفهوم ما أطلق عليه أدوين موير اسم رواية الحقبة ، وعنى بها الرواية التى تهدف إلى عرض مجتمع فى مرحلة انتقال معينة ، وشخصيات حقيقية بقدر ماتمثل هذا المجتمع فحسب. ووسيلتها إلى هذا « عين إخبارية غير فاحصة يعينها ذكاء حسن التقنين » [١] .

يقول يوسف السباعى فى بداية روايته : « حدثت هذه القصة حوالى عام ١٩٢١ فى حى الحسينية ، وما زال مسرح حوادثها قائما كما هو . وقد تكون كف السنين بدلت وجهه بالفناء والهدم والبناء والتنظيم ، إلا أن الكثير من علاماته المميزة ما زالت قائمة على حالها ، لم يخن عليها الدهر ، ولم يبدلها الزمن . وأشهر هذه العلامات وأشدها ارتباطا بقصتنا صنبور المياه الحكومى القائم فى إحدى زوايا درب السماكين ، أمام كشك صغير تربع فيه سيد الدنك المانح المانع ، الآمر الناهى فى مياه الحى ، الحاكم بأمره فى صف طويل عريض من النسوة ذات الصفائح والرجال ذوى القرب » [٢] .

ثم يتابع المؤلف بعد ذلك وصفه التفصيلى لكل معالم المشهد الذى يمثل

---

١ ـ أدوين موير : بناء الرواية ، ص ١١٣ و ص ١١٥

٢ ـ يوسف السباعى : السقا مات، ص ٨

مسرح الأحداث وبيئتها على نحو يولى اهتمامه الأكثر بالمعلومات ، كما نلاحظ في المقطع التالى – على سبيل التمثيل : « لنجعل وجهتنا إلى العتبة ، ثم ندلف يساراً فى شارع الغالة ، ونسير فى الطريق الضيق المزدحم الملىء بحوانيت البقالة والنجارين وبائعى القباقيب والصرماتية والعطارين . ولنكافح فى شق طريقنا بين عربات الكارو والحمير وعربات اليد وباعة العرقسوس . ولنتجاوز الدروب المقاطعة ومنها درب البزازة ودرب عجوز . ولنتجاوز كذلك المسجدين القائمين على يسارنا . وبذلك نكون قد قطعنا شارع البنهاوى ووصلنا إلى الساحة الممتدة الفسيحة المترامية على مدى البصر ، فنجد على يميننا باب الفتوح وهو أحد أبواب قاهرة المعز القائم فى سمك وضخامة وقد علته الأتربة وبدأ عليه البلى والقدم . وترامى حوله بقايا برسيم وروث بهائم وحشد من الغادين والرائحين والصبية اللاهين العابثين . والباب يؤدى إلى وكالة الليمون والزيتون . وإلى الطريق المفضى إلى النحاسين وبيت القاضى وسيدنا الحسين »[1] ... ... الخ هذا الحشد الهائل من المعلومات التى تقدم مشهد الحدث . وبطبيعة الحال –ليس المهم هنا أن تكون هذه التفاصيل دقيقة من الناحية التاريخية وإنما المهم هو أن تكون قادرة على تمثيل الواقع الاجتماعى الذى قصده المؤلف ، وهو ماوفق فيه كما رأينا .

وسوف نرى بعد ذلك فى الرواية الواقعيه التسجيلية ، أن هذا الحشد من المعلومات والتفاصيل ، قد أتخذ فى رواية الحدث والشخصية شكلا أكثر تناسبا ، حيث أهملت هذه الواقعية التسجيلية شأن المعلومات – باستثناء الأعمال المتخلفة التى قدمها إسماعيل ولى الدين – وبدأت تهتم بالحقائق المادية

---

١ – السقامات : ص ٩

التى نجحت فى أحيان كثيرة فى أن تكون تمثيلا موضوعيا للرؤية .

وهذا الارتباط التسلسلى بين روايات يوسف السباعى وبين الواقعية ، يجعل الباحث ينظر إلى أعمال السباعى هذه النظرة التى رأيناها حينما جعلناها بين الرواية الاجتماعية والرواية الواقعية تمهيداً وأرهاصاً للرواية الواقعية بعد ذلك .

فى هذه البيئة الاجتماعية التى قدمها يوسف السباعى فى روايته « السقا مات » تعيش عدة شخصيات أولية وثانوية تتعـــاون مع بعضها فى تخليق البيئة الاجتماعية، وتنفرد الشخصيات الأوليةفىحمل البعد الميتافيزيقى فى العمـل كاسيزى .

تبدأ الأحداث بالمعلم شوشـه السقاء يعاونه فى عمله ابنه سيد الذى ماتت أمه زوجة المعلم شـوشه وهى تلد تاركة مع اليتيم والأرمل موجة من الأسئلة الحـادة حول الموت والإنسان ، جعلت من شوشـه تكوينا رومانسيا مستغرقا فى أحزانه الداخلية ، طـاويا جوانحه على همـوم تحركها نفس حساسة وفكر تؤرقه مسائل الكون والحياة .

وليس شوشـه وحده هو المشغول بهذه المسائل المتعلقة بالخلق والكون، فسيد الصغير هو الآخر له حواره الخاص وحديثه الذاتى المهموس عن مسائل عديدة ذات أبعاد ميتافزيقية هى الأخرى . فقد كان سيد يحب جدته لأمه « أم أمنة » وكان كثيرا مايحلو للصبى أن يقارن بينها وبين الحاجة زمزم ، قريبته صاحبة المسمط — بين النقيضين العجيبين ، ويسائل نفسه : كيف يكون خالق الاثنين رباً واحداً ؟ وكيف يكون صانع هذه الكتلة من الخبث والشر والأنانية والحقد ، هو نفسه خالق هذا الجدول المفعم بالطيبة

والوفاء والتضحية وانكار الذات ؟ وما فائدة حج بيت الله لمثل الحاجة زمزم ؟ وأيهما أفضل ... زمزم مع سبعين حجة ، أم أم آمنة بلا حجة واحدة [١] .

ومن الواضح هنا أن هذا الحوار يكشف عن منطق المؤلف أكثر من أن يكون منطق شخصية الصبي الصغير سيد ، حيث سيطرت أفكار المؤلف حول الانسان والقدر وحول الخير والشر وحول الخطيئة كقضايا رومانسية على منطق الشخصية .

ونتيجة لتلك الفجيعة التي داهم بها القدر المعلم شوشه في زوجته ، استكن الرجل إلى حياة منزوية مستسلمة ، لا يؤرقها سوى تطلعه إلى إدارة « حنفية » مياه الحي .

وفجأة وفي وسط هذا السكون يقتحم شحاته أفندي عالم شوشه . وشحاته أفندي رجل يعيش مع الموت وعليه . يواجهه كل يوم في قبور الموتى الذين يشيع جنازاتهم ، ويعيش على مايتكسبه من عمله هذا .

شحاته أفندي هذا يواجه الحياة بتمرد يشك في كل شيء . يقول لنفسه عندما اصطحبه المعلم شوشه إلى إحدى حلقات الذكر واشتراكه مع الذاكرين في حلقة الشيخ عبيد بعد عشاء طيب من الثريد واللحم، وكاشفا كذلك عن الجانب الميتافيزيقي في الشخصية، ياشيخ عبيد ياابن الحرام ... كأنك مافعلت بنسا معرفاً ... لقد سلبت بالذكر ماأعطيت بالثريد ... أنت والحياة صنوان ، كلاكما يسلب باليد مايعطي بالأخرى . كلاكما يسترد النعمة بالربح المركب . إن الثريد واللحم الذى ملأت به بطوننا قد هضمه الذكر فكأنه ما كان ... ياليتنا ما أكلنا وما ذكرنا ... الله حي ... الله حي ... لا ... لا ... لا يمكن أن يكون حيا ؟ أكان يسكت عن كل هذا

(١) الرواية ص ص ٥٨ و ٥٩

الصراخ دون أن يصيب القوم بصاعقة تسكتهم [١]

ويفلسف شحاته أفندى الموت للمعلم شوشه فيقول بمنطق المؤلف فى مناقشة عقلية متفلسفة : إن وجه الأرض متغير ، وإن مركبات هذا الوجه من مختلف الكائنات محدود وجودها بفترة معينة . لها بداية ونهاية . ففترة الوجود تبدأ بالخلق وتنتهى بالفناء ، وتمر بمراحل الجدة والقدم والإنعدام ، وابن آدم لا يزيد عن أن يكون أحد مركبات وجه الأرض ، فوجوده عليها محدود بفترة معينة ، حكمه فى ذلك حكم هذا المقعد الذى نجلس عليه ، وهذه القطة الرابضة أسفل المنضدة وهذه اللبلابة المتفرعة على الجدار . إنه لا بد بعد الجدة أن يصيبه القدم والإنهيار والإنعدام ، ثم ينتهى ويغادر وجه الأرض ليثبت سواه ويأخذ مكانه فى الوجه المتغير . هذه ظاهرة لا جدال فيها ولا مناقشة . ولذا كان حرياً أن ينتهى كما ينتهى هذا المقعد أو هذا الجلباب [٢] ... ألخ هذه المناقشة للحياة والموت ، والتى أخذت صفحتين بكاملها . بعدها أخذ شحاته فى الحديث عن فلسفة عمله واحساسه بالموت فى أربع صفحات تالية لاحظ عنها المؤلف أنها أقرب إلى المحاضرة فقال على لسان شحاته تعقيبا على هذا الحديث المسهب « ايه بقى رأيك ياعم فى المحاضرة دى ! صدقت والا اسه » [٣] .

تراجع المعلم شوشه فى البداية عندما علم بمهنة شحاته أفندى : اشد ما ملئ شوشة بالحزن والتشاؤم . لقد كان يرحب به ويطرب لصحبته قبل أن يشم منه رائحة الموت والجنازات والقبور . أما الآن فهو يحس منه رهبة

---

(١) الرواية ، ص ١٤٤

(٢) الرواية ، ص ص ١٦٠ — ٢٦١ .

(٣) الرواية ص ١٦١ .

شديدة : [١] ، ولكنه لم يلبث أن أدرك مع شحاته [٢] أن « كل شيء يحدث على ظهـر الأرض يهون بالتعـود ، وأن عليه أن يروض نفسه على عملية المـوت .

لقد كان شحاته مثل شوشـه منذ بضعة أعوام « كان شـعر رأسه يقف عندما يسمع صواتا ، وكان يرتجف إذا ماطرقت أذنه ولولة . وكان يخشى القبور وما جسر على الإقتراب من ميت قط [٣] .

ورويداً رويداً بدأ التأثير يقل حتى انعدم . وأصبح يسير فى الجنازة كأنه يسير فى نزهة ، وعندما يصل إلى المقابر ، كان يجلس على شواهدها واضعا ساقاً على ساق ، فقد اكتشف حقيقتها وأدرك أنها مجرد كومة من الحجارة رصت على الأرض [٤] .

هكذا تمكن شحاته أفندى النموذج الشجاع للإنسان عند الكاتب — من قهر الموت بمواجهته والتعامل معه . يقول « لقد أصبحت رجلا شجاعاً ، بل أصبحت أشجع رجل فى العالم . لقد بت احتقر الموت واحتقر أكثر منه الإنسان. الإنسان حقير ياصاحبي إلى أقصى حدود الحقارة . والعجيب إنه مغرور ، وغروره يعمى عينيه عن حقارته » [٥] .

لذلك كان على شوشه الرومانسى المدلل ، الذى يحيا بمشاعره واحساسه[٦]

---

١ — الروايه ، ص ٢٥٧

٢ — لاحظ المقاربة الشديدة بين الاسمين ، كأنهما مرحلتان متتابعتان لحقيقه مجردة مى الانسان .

٣ — الروايه ، ص ص ١٦٢ — ١٦٢

٤ — يوسف السباعى : السقا مات ، ص ١٦٣

٥ — الرواية ، ص ص ١٦٣ — ١٦٤

٦ — يقول شوشه لشحاته وقد وضع يده على قلبه أثر عزف شحاته على نايه هامسة « للمصيبة هنا . المصيبة فى الاحساس اللى ما يخمدش أبداً » ص ١٨٣

فى محاولته للوصول إلى مرتبة شحاته أن يروض نفسه هو الآخر على المواجهة مع الموت .

لقد تركه موت زوجته من قبـــل فى حالة كآبة وحزن لها طابعهـا الرومانسي الذى رأيناه من قبل ، ثم كان أن تقابل مع الوجه الذى ينتمى فى تكوينه العام إلى الواقعية الطبيعية . وكان لا بد أن يحدث الانزعاج المباغت . فها هو الموت يقتحمه فى بيته فى صورة أخرى لا تختلف كثيراً عن صورة الحياة . ولا يكتفى بهذا بل يصحبه معه إلى مجمع العاملين فى الموت ، فى قهوة الأفندية . ويموت شحاته أفندى . لم يقتله الموت هذه المرة ، وإنما قتلته الحياة وانكبابه عليها ، فالموت هنا والموت هناك . تناول شحاته ماأعده له الخشت الجزار من المخاصى والكلاوى وما أخذه من الشيخ سيد الحولى من أفيـون وحشيش ومزول ، وبليع تحبيشة العطار الجهنمية ، ومنى نفسه بليـلة تعربد باللذة المتفجرة فى داخله مع عزيزة نوفل . ونام ولم يستيقظ . سقط شحاته ضحية رغبته وحبه للحياة الذى انفجر بداخله موتا .

والواقع أن هذه النهـــاية التى انتهى اليها شحاته أفندى ، نهاية موقوتة ودقيقة . وكان لابد لهـا من أن تجىء حتى يستطيع الانسان شوشـة الرومانسي أن يترقى درجة فى سلم المواجهة مع المصير . وهكذا يصبح المعلم شوشـه السقاء أفنديا يشيع الموتى إلى نهايتهم ويتعامل مواجهة مع الموت ، مصير الإنسان النهائى ، حتى بعد أن تحقق حلمـــه وأصبح مسئولا عن « حنفية » المياه فى الحى .

تنـاولت رواية « السقا مات » ليوسف السباعى — كما رأينا — إذن قضية ذات أصل رومانسى ، هى قضية المواجهة مع القدر وما يرتبط بها من مباحث حول الموقف من الخـير والشر ، ومن الخطيئة . ولكن المؤلف لم

يكتف فى تناول قضية بما انتهى إليه الرومانسيون ، وحملته شخصية شوشة ، بل حاول أن يقدم وجهة نظر واقعية من خلال موقف الإنسان شحاته . وإن كان من الواضح أن الإنسان الرومانسى هو الأقرب إلى فكر المؤلف وتعاطفه، حيث عالج من خلاله موقف التسامح الرومانسي في النظر إلى الخطيئة وإلى الخير والشر . يقول شوشة معقبا على اندفاع شحاته فى نزواته « أنت راجل أمير ... كل واحد له ذنوبه ، وهو مين اللى مالوش ذنوب . الكمال لله وحده . المهم إنك متئذيش حد قد ماتقدر » (١)

وقد أدى هذا التكوين المتفلسف للشخصيات إلى أن تكون نموذجا نمطيا لأفكار المؤلف ، فبدت من هذه الناحية شخصيات — كما قلت من قبل — علمية منهجية فى نظرتها إلى الوجود وتحليلها له .

واستطاعت هذه الشخصيات من ناحية أخرى ، ومع هذه العلمية المتفلسفة أن تحقق حيوية روائية من خلال علاقاتها الاجتماعية ، فالشخصيات هنا كما قلت من قبل شخصيات تتأرجح بين المستويين الميتافيزيقي والاجتماعي. وساعد على هذه الحيوية شخصيات العمل الثانوية مثل أم آمنة والمعلمة زمزم والصبية رفاق سيد ، حيث كانت هذه الشخصيات منشغلة بانتمائها وتمثيلها الاجتماعى .

لقد تأرجحت « السقامات » بين الواقعية وبين الاجتماعية الرومانسية كما رأينا من قبل . وأثر هذا بدوره فى تكوين الشخصية على النحو الذى مر بنا ، كما أثر كذلك فى لغة القصة وصياغتها التى ترددت بين العربية وبين العامية .

لحديث شحاته أفندى الذى يدور دائما بالعامية يتحول إلى لغة عربية

(١) الرواية ص ١٨٢

وصينة عندما يتعرض شحاته لموضوع فكرى كما رأينا فى الجزء السابق من حديثه عن الموت لشوشة ، وكما فى حوار شوشة بعد موت شحاته أفندى عن الموت والذى يبدأه متفلسفا على هذا النحو : « الموت ... الموت ... الموت : ماله يعبث بنا كل هذا العبث ؟ ماله لا ينقض فيريحنا من عناء الإنتظار ، ماله يتركنا حيارى ضالين نحس به ولا نراه . نوقن من وجوده ولا نوقن من حدوثه ... الخ » [1]

*

هكذا تقف روايات يوسف السباعى فى مرحلة تمهيدية للواقعية ، حرصت على تسجيل الوقائع الاجتماعية والسياسية [2] للمجتمع من خلال أحداث وشخصيات تأرجحت بين المثالية الرومانسية وبين الواقعية الغربية وخاصة الطبيعية .

ومن الممكن أن نلحق بهذه الأعمال التى وقفت بين الرواية الاجتماعية والرواية الواقعية ، أعمالا أخرى متناثرة ، منها الرباط المقدس لتوفيق الحكيم ١٩٤٤ ونفوس مضطربة لأحمد زكى مخلوف ١٩٤٦ والحب المحرم لوداد سكاكينى ١٩٥٢ ورواية « ثم أزهر الحزن » لفاضل السباعى ١٩٦٣ وغيرها .

---

(١) الرواية ص ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥

(٢) السياسية فى روايات : رد قلبى ١٩٥٤ ـ طريق العودة ١٩٥٦ ـ نادية ١٩٥٦ ـ جفت الدموع ١٩٦١ ـ ليل له آخر ١٩٦٤ ونحن لا نزرع الشوك ١٩٦٩ .

الباب الثاني

الواقعية في الرواية العربية المعاصرة

عندما نتحدث عن الرواية الواقعية ، فإننا نعنى بها منهجا فى الابداع الأدبى اتخذ من الواقع مسرحا لأحداثه من خلال علاقة تفاعل بين الشخصية والحدث والواقع .

ولقد كان إتجاه الرواية العربية إلى الواقعية نقـــلة كبيرة فى الذوق الأدبى - فى الواقع - إذ تحول الأداء والتذوق فى ظل الواقعية عن الرؤية ذات البعد الواحد والشخصية المسطحة والحدث المحـــدود ، إلى الرؤية والشخصية ذات الأبعاد . وهذه النقلة فى التذوق هى التى تجعل الباحث يرى الرواية الواقعية العربية بهذا المفهوم بداية الرواية المعاصرة .

•

وبالرغم من تعرف الحياة الفكرية العربية الحديثة على الواقعية كمذهب فكرى ثم أدبى منذ فترة مبكرة - كما بدأ فى الترجمات ومقدمات الأعمال القصصية التى كتبها جيل عيسى عبيد وطاهر لاشين ومحمد حسين هيكل - إلا أن الذوق الأدبى آنذاك لم يكن مهيئا بعـــد لقبول الفكر الواقعى أدباً إبداعيا .

إن كل ماحدث ، كما لاحظنا فى تناولنا لهذه الأعمال فى الباب السابق ، أن مغامرات مؤلفيها الفردية نظرت إلى الواقعية على أنها التناول لبعض مشكلات المجتمع وتسجيلها . ولقد عاصرت المدرسة الحديثة دعوة التجديد فى الشعر العربى الحديث ، التى قامت على المبادىء الرومانسية . ولاقت هذه المبادىء ترحيبا وقبولا من الذوق العربى آنذاك مما ترك بصماته بالتالى على الكتابة القصصية التى لم تخل خلال هذه المرحـــلة من أفكار ومشاعر رومانسية تجسدت بشكل أوضح فى فكرة إختيار البطل فى الرواية ، الذى بدأ أشبه بالمغامر الجواب يستحضره المؤلف فى كل أحداث وأجزاء الرواية فيثبت له فكرة الحضور الدائم .

لكن ظروف المجتمع العربى لم تلبث أن ساعدت ، إلى جانب التطور الحتمى للرواية ، على الإلتفات إلى الواقع خاصة منذ الأربعينيات من هذا القرن ، مما كان له أثره فى تقبل الفكر الابداعى ذى الأسلوب الواقعى . وربما كانت المقدمات قبل ذلك بكثير ، وقبيل هذا القرن ، تلك المقدمات التى ارتبطت ببداية نمو الطبقة الوسطى وظهور الشعور القومى الذى كان مصحوبا بالرغبة فى الاستقلال وإنماء الشخصية القومية والثورة على الثقافة التقليدية (١) حتى أنه من الممكن « اعتبار ثورة عرابى ١٨٨٢ مرحلة حاسمة فى تبلور الطبقة الوسطى . فقد شارك فيها الملاك والتجار والعلماء والمثقفون ورجال الجيش الأحرار . وترتب على فشل الثورة العرابية تركيز إهتمام هذه الطبقة على انماء إمكانياتها وحشد قواها مما ظهر أكثر جلاء وتنظيما فى

---

(١) د. مصطفى صفوت : مصر المعاصرة ، الفصل الخاص بنمو القومية المصرية ، ص٧٨ وما بعدها . وانظر كذلك عبد الرحمن الرافعى : البعث الوطنى ، الفصل الخاص بنتائج ثورة ١٩١٩ ، ص ١٦٦ وما بعدها.

ثورة ١٩١٩ الشعبية »[١] وكانت ثـورة عرابى متـأثرة إلى حد كـبير بمحاولات التجديد الفكرى التى تزعمها جمال الدين الأفغـانى (قدم إلى مصر ١٨٧١) ، وتلميذه محمد عبده (١٨٤٥ — ١٩٠٥) . تلك المحاولات التى هدفت إلى خلق وعى سياسى واجتماعى [٢] لم يلبث أن تبلور فى مؤلفات تلاميذ محمد عبده ومنهم على عبد الرازق وأحمد فتحى زغلول ولطفى السيد وأحمد تيمور .

كان لدى أحمد لطفى السيد (١٨٧٢ — ١٩٦٣) تصور لخطة اصلاحية تقوم على الوعى القومى والتربية الوطنية. وقد تبنى هذه المبـادىء الاصلاحية ودعا إليها فى صحيفة الجريدة التى أسسها عام ١٩٠٧ ، ويضم كتابه تأملات فى الفلسفة والأدب والسياسة والاجتماع بعض هذه المبادىء .

وفى عام ١٩٢٦ نشر على عبد الرازق كتابه « الاسلام وأصول الحكم » ورأى فيه أن الخلافة دنيوية سياسية أكثر من كونها مسألة دينية . كما نشر طه حسين فى نفس العـــام — وهو من تلاميذ أحمد لطفى السيد — كتابه فى الشعر الجاهلى ، وأراد به اتباع منهج نقدى متحرر فى دراسة الأدب العربى .

وفى عام ١٩٢٠ قام طلعت حرب (١٨٦٧ — ١٩٤١) بإنشاء بنك مصر مؤسسة قومية اقتصادية من أجل تحرير الإقتصاد المصرى من النفوذ الأجنبى وشهدت هذه الفـترة كذلك دعوة قاسم أمين (١٨٦٥ — ١٩٠٨) لتحرير المرأة خاصة فيما يتعـــلق بأمور الزواج والعمل ، كما شهدت نشاط الحركة

---

(١) د. محمد حسن عبد الله : الواقعية فى الرواية العربية الحديثة ، ص ١٤٢ . ويقول عنها عبد الرحمن الرافعى : مما لا ريب فيه كذلك إنها ليست ثورة عسكرية فحسب ، بل هى أيضا ثورة قومية اشتركت فيها طبقات الأمة : مصر ، الثورة العرابية ، ص ٩ .

(٢) انظر الأسباب العامة لثورة عرابى ، عبد الرحمن الرافعى : مصر ، الثـــورة العرابية ، ص ١٥ وما بعدها . وكذلك مصطفى صفوت ، ص ٧ وما بعدها.

العمالية وظهور القيادات العمالية ونقاباتها . (١)

وقد أدت هذه الأفكار والمبادىء إلى تبلور الاتجاه العلمى وتقديس حرية الرأى ، مما كان له أثره فى تقبل النظرة الواقعية القائمة على أسباب موضوعية تمثلت فيما بعد فى كتابات طه حسين وعباس العقاد وزكى مبارك وحسن صالح والأب أنستاس الكرملى وقسطاكى الحمصى وغيرهم . ولعل كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » (١٩٣٨) لطه حسين هو خير ممثل لتبلور هذه النظرة .

*

هكذا كانت الطبقة الوسطى التى قادت ثورة ١٩١٩ برجوازية ثائرة مكافحة لازمت الحركة التقدمية ، واعتنقت سياسة الحرية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية كما لاحظنا .

وقد استطاعت هذه الطبقة أن تحتضن القضية العمالية (٢) فى محاولة للاستعانة بها فى صراع الطبقة الوسطى مع الحكومة والاستعمار . ولكنها لم تلبث أن تحولت إلى طبقة احتكارية محافظة مما أكسبها عداء الطبقة العاملة التى أشتد ساعدها بفعل تطور الفن الأنتاجى من ناحية ، واستحصاد الفكر الاشتراكي الذى قدم منذ فتره مبكرة (٣) قليلا من ناحية أخرى .

---

(١) إنظر الفصل الثالث من كتاب : تاريخ الطبقة العاملة المصرية ، ص ٥٤ ومابعدها .

(٢) تاريخ الطبقة العاملة المصرية ، ص ١٣٤ .

(٣) نشر سلامه موسى كتابه عن الاشتراكية عام ١٩١٣ ، وقام مصطفى حسنين المنصورى بترجمته لكتاب « التقدم والفقر » لهنرى جورج عام ١٩٢٠ ، وكان قد نشر من قبل كتابين ، الأول بعنوان ، « تاريخ المذاهب الاشتراكية » ١٩١٣ — والثانى بعنوان « مساوىء النظام الاجتماعى وعلاجها » . كما أن الحزب الاشتراكى المصرى تأسس عام ١٩٢١ — انظر : تاريخ الطبقة العاملة المصرية ، ص ص ٢٠١ — ٢٠٤ .

ولعل فى هذا التفسير الكافى لإعتماد الرواية العربية فى ضوء هذه البرجوازية الثائرة على البطل الفردى بالمفهوم الليبرالى كما نرى فى حامد عند هيكل وابراهيم الكاتب عند المــــازنى والبطل عند طه حسين وأبطال محمد عبد الحليم عبد الله . ذلك أن هذه البرجوازية كانت حريصة على تأكيد النزعة الفردية .

وبإنتهاء الحرب العالمية الثانية ، خرجت هذه الطبقة أكثر أستقراراً، مكونة أرستقراطيه جديدة هى أرستقراطية المال . وكان على الطبقه العاملة والطبقه الدنيا أن يكافحا وحدهما تسلط هذه الأرستقراطية الجديدة . وبفعل المكاسب المادية (١) والأدبية ، استطاعت الطبقتان أن تكونا ما يمكن أن نسميه بالبرجوازية الصغيرة ، فى مقابل البرجوازية الأرستقراطية الأولى التى يمكن أن نسميها بالبرجوازية الكبيرة .

وبدأ نجم هذه البرجوازية الصغيرة فى الظهور ، عقب فشل البرجوازية الكبيرة فى تحقيق الاستقلال بمعاهدة ١٩٣٦ . فمنذ هذا التاريخ ، وخاصه بعد انتهاء الإمتيازات الأجنبيه باتفاقيه مونترو عام ١٩٣٧ ، قامت البرجوازيه الصغيرة لتؤكد ذاتها ولتبحث عن حل لمشكلاتها ومصالحها .

وكانت ثورة ١٩٥٢ تتويجا لجهود هذه البرجوازية الصغيرة ، التى قامت بعد نجاح الثورة بتصفية البرجوازية الكبيرة كما تمثل فى مبادىء الثورة وفى قوانين يوليو الاشتراكيه ١٩٦٠ بعد ذلك .

*

كان المنــاخ مهيئا إذن لتقبل الواقعية أسلوبا روائيــا ، إبداعا وتذوقا .

---

(٣) انظر : عبد العظيم رمضان : تطور الحركة الوطنية فى مصر ، ص ٢٢ وما بعدها .

وهكذا شهد الأدب العربى المعاصر نتاجا روائيا غزيراً ينتمى فى ملامحه العامه إلى الواقعيه كمنهج فى الرؤية والتناول (١)

ولما كانت الواقعيه ، كما لاحظها الباحثون ترتبط فى كل أدب تنبثق فيه بالاستمرار الثقافى فى الشكل والمحتوى القومى لهذا الأدب (٢) ، كان من من الطبيعى أن تأخذ أشكالا خاصة فى كل أدب قد لا تتوافر بالضرورة فى أدب آخر . هو أقرب مما يقرره الناقد الفنى الواقعى سيدنى فنكلشتين من أن الفن الواقعى يختلف بطبيعة الحال اختلافا شاسعا عن الفن الواقعى فى العصور التالية ، (٣) وهكذا ، فعلى الناقد أن يبحث فى أدبه عن الصيغ المناسبة التى يمكن أن تكون مصطلحاً لما فيه من اتجاهات .

ومن تتبعنا لمسار المنهج الواقعى فى الرواية العربية المعاصرة ، لاحظنا اتجاهين متمايزين فى وضوحهما المنفصل، وهما الواقعية التسجيلية والواقعية التحليلية .

وربما بدأ من الوهله الأولى أن هذه الصيغ صيغ فنية تأخذ مسمياتها من خصائص شكلية ، ولكن كما سيتضح من الدراسة ، فإن هذه الصيغ رؤية وإطار معا .

---

(١) لا نعنى بالواقعية هنا مذهبا أدبيا معينا ، وإنما نعنى منهجاً عاماً فى أسلوب التناول .

(٢) د. صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، ص٥٨ .

(٣) الواقعيه فى الفن ، ص ١٣

الفصل الأول

الواقعية التسجيلية

مفهوم الواقعية التسجيلية :

نعنى بالواقعية التسجيلية ، تلك الصيغة من صيغ الواقعية التى حاولت أن تقدم تمثيلا موضوعيا للواقع الاجتماعى ، وذلك بالنفاذ المباشر فى الحياة والواقع ، ذلك النفاذ الذى يتقبل الأشياء كما تبدو لنا فى الظاهر.

وتقدم هذه الواقعية التسجيلية تجربة أقرب إلى تجربة الملاحظ المجرب الذى تحدث عنه أميل زولا Emil Zola (١٨٤٠ - ١٩٠٢) فى مقاله « القصة التجريبية The Experimental Novel » وفيه يقول : إن القصاص يعد ملاحظاً Observer ومجرباً Experimentlist . إنه يقدم الحقائق كما يراها شأنه فى هذا شأن الملاحظ للحقائق المتحركة على سطح الأرض ، حيث تدب الشخوص وتنمو الظواهر . وعندئذ يظهر دور التجريبى فيه ، فيقدم تجربة ، أى يعرض شخصياته فى حركتها فى إطار قصة معينة ، وذلك بقصد أن يوضح تتابع الحقائق الذى سيكون مطابقا

لمتطلبات حتمية الظواهر التى يتطلبها الفحص» (١)

ولا يعنى هذا أن الواقعية التسجيلية فى الرواية العربية المعاصرة تتفق تماماً مع الواقعية الطبيعية ، إذ أنها تكتفى فقط بالوقوف على معرفة الإنسان فى علاقته الفردية وفى علاقاته الاجتماعية ويقوم الروائى بتسجيل هذه المعرفة محاولا « أن يكون أمينا بمعنى أنه يصور شخوصه وهى تفعل ما يعتقد بحق أنهم سيقومون به فى ظل ظروف معينة» (٢) .

وقد سيطرت هذه الواقعية التسجيلية على كتابات روائية عديدة فى الأدب العربى المعاصر وخاصة عند يحيى حقى فى قنديل أم هاشم وعند نجيب محفوظ فى تلك المرحلة التى بدأت بالقاهرة الجديدة (فضيحة فى القاهرة) وانتهت بالثلاثية ، وعند محمد جلال وخاصة فى قهوة المواردى وعندعبدالبديع عبد الله فى بيت صغير فى المدينة واسماعيل ولى الدين فى حمام الملاطيلى والأقمر وحمص أخضر والسلخانة ودار التفاح . وثروت أباظه فى نفوس من ذهب ونحاس ، و « هارب من الأيام » وغيرهم .

ومع الاعتراف بالفوارق الفردية بين هذه الأعمال ، فقد صدرت كلها عما أسماه ماتيو أرنولد M. Arnold بتحجر الإحساس ، وذلك بصدد حديثه عن أعمال تولستوى التى يغشاها إحساس صبر وساخر يعجز عن التسرية عن النفوس أو ادخال البهجة عليها .(٣).

---

(١) Emil Zolq : The Experimental Novel, frcm Critical Theary Since Plato, p. 649.

(٢) فيرنون هول : موجز تاريخ النقد الأدبى ، ص ١٣٠.

(٣) Arnold, M.: Count Les Tolstoi, frcm Essays in Cnitcism, p. 160.

وسيطل علينا الانسان فى هذه الأعمال متردداً بين الاكتئاب والتمـــرد وكأنه يعانى من سر فى ماضيه ينبعث منه الدمار لنفسه وللاخرين ، وهو مع ذلك لا يأسى على شيء . إنه صورة للبطل البيرونى Byronic Hero ثمـرة المادية البرجوازية الذى كان يشعر بأنه مركز العالم . [1] .

*

صدرت هذه الواقعة التسجيلية عن فلسفة برجوازية تؤمن بأهمية الفرد ، الذى وإن كان انعكاساً للواقـع الاجتماعى الا أن مشكلته ليست بالضرورة مشكلة المجتمع . وإن كان هذا لم يمنع من وجود التأثير الاجتماعى للفرد الذى يتحقق فى المجتمع من خلال علاقات الفرد بغيره . لذلك تقبلت هـذه الواقعية التسجيلية ظاهر الواقع كما يبدو لنا فى محاولة لتقديم التمثيل الموضوعى للواقع الاجتماعى ، فاتجهت إلى تسجيل حقائق الواقـع المادية ملتفتة إلى كل ما فيـه من جزئيات .

وهكذا نرى الواقعية التسجيلية ، كما نعنيها ، وكما ستتضح لنا من خلال الدراسة التحليلية واقعية برجوازية ، أكدت النزعة الفردية فى دراسة المجتمع ، وذلك عن خلال منهج تسجيلى يلتفت إلى الواقع بجزئيات ، معتمدة على زمن خارجى يرى من نقطة ثابتة خارج نفوس الشخصيات .

*

يحى حقى والرؤية التسجيلية :

اتضحت أولى معالم هذه الواقعيـة التسجيلية فى قنديل أم هاشم ليحى حقى (١٩٤٤) .

---

(1) Aber Crombie : Romanticism , p. 103

كانت الرواية حلقة فى سلسلة أعمال أدبية حاولت التعبير عن الصراع والتفاعل بين العقليتين : الشرقية والغربية ، بما ترمز إليه كل عقلية من روحانية شرقية ومن مادية غربية .

وقد بدأت هذه السلسلة مبكراً منذ علم الدين لعلى مبارك وحديث عيسى بن هشام للمويلحى ، ثم استمرت من خلال اشكال فنية متطورة، ومن خلال وجهات نظر عديدة عند هيكل وتوفيق الحكيم وطه حسين . وستستمر هذه الرؤية فى أعمال أخرى بعد قنديل أم هاشم خاصة فى روايات «الزمن بقية» لعبد الحليم عبد الله والحى اللاتينى لسهيل أدريس وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح .

حاولت الأعمال القصصية التى سبقت قنديل أم هاشم أن تقدم الصراع الحضارى بين الشرق والغرب من منطلق الاحساس بالقفزة الحضارية المادية التى حققها الغرب ، وموقف الفكر السلفى الشرقى منها الذى تردد بين موقف المنبهر وموقف المشفق وموقف المندفع إلى الأخذ بأسبابه .

لكن يحيى حقى — وهذا طبيعى بحكم تطور الرؤية — تجاوز كل هذا إلى ما هو أعمق وأهم ، وذلك بتعمقه فى تكوين الداخل بصدد البحث عن الذات

هكذا يفسر لنا نجاح اسماعيل فى النهاية ونجاح العملية أخيراً لفاطمة النبوية . فالمعجزة لم تأت من حضارة الغرب المادية فى ثوبها الجاف الذى يغفل أهم ما يكون الوجدان الشرقى وهو الايمان بما وراء الحس . كما أن هذا النجاح لم يأت كمعجزة من زيت القنديل بما يمثله من غيبيات تشكل أساس الايمان الشرقى . ولكن المعجزة جاءت نتيجة لممارسة علمية مؤيدة بالايمان بهذا العالم الكامن وراء المحسوسات والظواهر ، والذى يملأ الفراغ البشرى

ويصنع الأمل في كل شيء والكاتب بهذا يريد أن يؤكد في النهاية أنه لا علم بلا ايمان .

هكذا يعود اسماعيل إلى الممارسة الحقيقية ـ كما يرى يحي حقي ـ طبيباً عالماً يأخذ من العلم قواعد الممارسة ، مازجاً بينه وبين الحدس الديني ، وبهذا يتقبل الشرق حضارة الغرب « إذا ما جاءت معرفة خلاقة تحترم التراث وتسعى إلى الاندماج دون التسلط » [١] .

اسماعيل ابن الحاج رجب الذي نشأ في حي السيدة زينب ، وفاطمة النبوية ابنة عمه ، والشيخ الدرديرى ، ومارى الانجليزية . كلها شخصيات فردية ، قد يكون لها بعض الايحاءات الرمزية كما لاحظ وأشار إلى ذلك عدد من النقاد [٢] لكن الذي يهمنا هنا هو أن الكاتب حاول في تقديمه لهذه الشخصيات أن تكون إنعكاساً لواقع اجتماعي في الوقت الذي تعبر فيه عن مشكلاتها الفردية .

من أجل هذا حرص يحي حقي على أن يقدم شخصياته هذه داخل ظروفها الاجتماعية المحيطة بها . فاسماعيل ساكن الحي الشعبي بالقاهرة ، لم يتجاوز عالم شبابه الأول هذا الحي الذي تسهر على حراسته أم هاشم . في هذا الحي يندمج اسماعيل في الزحام مع مجموع الناس بمكوناتهم الاجتماعية والروحية .

فإذا سافر إلى أوربا ، يحركه طموح وتطلعات فردية ، يصدمه الواقع الغربي بتكوينه المادى وعلاقاته الفردية المنعزلة . وتحدث الصدمة فيه أثرها ،

---

(١) د . على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ، ص ١٦٦

(٢) أنظر د . على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ، ص ١٥٧ وما بعدها .
والدكتور مصطفى حسين : يحيى حقى مبدعاً وناقداً ، ص ٢٧ وما بعدها ، وغالى شكرى : أزمة الجنس فى القصة العربية ، ص ١٢٧ وما بعدها .

فإذا بكل قيمة الجمية قد انهارت أمام المنطق العقلى ومعطيات الحواس . لم تستطع فنون الغرب وعلومه أن تشغل الفراغ الذى تولد الا لفترة ضئيلة ، ظل اسماعيل طولها بحكم تكوينه الاجتماعى يخوض معركة من التمزق بين التكوينين ، خرج منها بعملية التوفيق والتصالح التى انتهى إليها .

أما مشكلة اسماعيل الحقيقية ، فهى مشكلة البحث عن الذات . كانت جلساته فى شبابه الأول إلى الشيخ الدرديرى بداية الرحلة . كان يجلس إليه عقب صلاة العشاء ليقدم له الدرديرى خادم مقام السيدة زينب التأصيل الروحانى لوجدانه . حدثه عن ليالى الحضرة حيث تظهر السيدة زينب للنظر فى مظالم الناس وعن يمينها الإمام الشافعى ، وعن شمالها السيدة سكينة والسيدة فاطمة النبوية . ويتوكل اسماعيل على الله مبحراً إلى الغرب فى رحله معاناة أشد ، تحقيقا لذاته هذه ، وهناك تبصره مارى بنفسه وتحيله إنساناً واعياً يسعى إلى أن يستقل بنفسه استقلالا مؤيداً بالعلم والمنطق .

وكان رد الفعل المباشر لهذا التغير ، هو التحول فى الرؤية أولا ثم الثورة ثانياً .

لقد فقد القنديل فى وجدان اسماعيل ذلك الوهج النورانى ، وأصبح موضوعياً قنديلا متربا علق به الهباب وفاحت منه الروائح الخانقة . ومن ثم انهال اسماعيل عليه قاصداً تحطيمه . هنا تبلغ أزمة اسماعيل الفردية قمتها الدرامية ، فيحاول تأكيداً لذاته الفردية الجديدة أن يعالج فاطمة النبوية بعلم أوربا الحديث ، ولكنه — كما رأى الدكتور على الراعى فى تحليله الذكي للعمل — لم يكن يعالجها ، بل يحاول عن طريقها أن يثبت للملأ فضل ما لقنته إياه أوربا من علم حديث . يعالجها ، لاحباً فيها ، ولكنه تأكيد لذاته وابراز لتفوقه . وتكون النتيجة أن تتفاقم حالة فاطمة لأن المريض لا يؤمن بالطبيب ،

ولأن الطبيب يدوس بأقدام الاحتقار الغليظة انسانية المريض » [١].

شخصية اسماعيل كما هو واضح ، شخصية برجوازية النشأة والتكوين — وهى كشأن الشخصية البرجوازية فردية ، بمعنى أن الدافع لسلوكها هو المنفعة الخاصة لا المنفعة العامة [٢]. ولكنها مع هذا تحاول أن تؤكد حقيقة هامة أخرى أراد أن يثبتها لها الكاتب ، وهى أن التأثير الاجتماعى للفرد لا يتحقق الا فى المجتمع ومن خلال العلاقات الاجتماعية التى تربطه بغيره .

هكذا كان أهم ما يشغل اسماعيل فى أوربا ، أن يواجه كل ما ينكره العلم والمنطق بأسباب العلم والمنطق . وتعرض اسماعيل من أجل هذا لعذابات روحية هائلة . وعندما ينتهى إلى التصالح مع الواقع تنتهى كل مشكلاته وأزماته الفردية .

لقد تم هذا التصالح أولا على المستوى الفردى فى داخل اسماعيل، ثم امتد بعد ذلك ليشمل تصالحه مع الواقع : «لقد حاولت أن تبقى أنت وتلغى من الوجود سائر الناس ، حاولت أن تنفصل وأنت لا تملك الا الاتصال » . ثم يخاطب الناس قائلا « فإنى قد قبلتكم بكل قذارتكم وجهلكم وانحطاطكم . فأنتم منى وأنا منكم » :

هكذا قدم يحى حقى مجال الرؤية فى هذه الواقعية التسجيلية، رؤية تهتم بالشخصية البرجوازية الفردية ، لا باعتبارها ممثلة لذاتها فقط أو لنمط مبالغ فى تصويره كما فعلت الرواية الاجتماعية ، وإنما على أنها انعكاس لواقع اجتماعى . وهكذا كان على الكاتب أن يقدمها من خلال علاقاتها وظروفها الاجتماعية، وأن يوضح من خلالها التأثير الاجتماعى للفرد فى واقعه باعتبار

---

(١) د. على الراعى: دراسات فى الرواية المصرية ، ص ١٦٣

(٢) د. توفيق الطويل: مذهب المنفعة العامة فى فلسفة الأخلاق ، ص ٢٠ وما بعدها .

مشكلة الفرد فى النهاية هى مشكلة المجتمع .

وقد بدا تأثير هذا جلياً على أسلوب بناء العمل فيما لاحظه الدكتور على الراعى فى قوله : « إن أهم ما يحدث فى القنديل يتخذ له مكانا فى روح اسماعيل ، ثم ينعكس على كل ما يحوطه من أشخاص وأشياء ، فيلونه بلون اللحظة الروحية التى يحياها البطل »[1] .

نجيب محفوظ وتحجر الاحساس :

قلنا إن أهم ما يميز هذه الواقعية التسجيلية ، سيطرة ما أسماه ماثيو أرنولد بتحجر الاحساس Petrifies feeling . سيطر هذا الإحساس فى هذه الأعمال من خلال البطل المكتئب حتى فى تمرده ، والذى يبدو غالبا شخصا يعيش فى المجتمع لامعه ، يهدد ذاته والآخرين ، ويحمل بذور الدمار لنفسه والعالم .

ولعل فى هذا ما يفسر سيطرة النظرة التسجيلية على هذه الأعمال ، لأنها نظرة تصدر عن إحساس يحيا فى مجتمع ، لا معه ، ومن ثم يقوم بدور الراصد المسجل لكل مكوناته المادية فى حيدة تامة .

وحول هذا البطل ، دارت أعمال نجيب محفوظ منذ فضيحة فى القاهرة ١٩٤١ ، ومروراً بروايات : خان الخليلى ١٩٤٦ - زقاق المدق ١٩٤٧ - بداية ونهاية ، ثم الثلاثية : بين القصرين - قصر الشوق - السكرية ١٩٥٦ - ١٩٥٧ .

ومع أن البطل فى هذه الأعمال قد أخذ صوراً ونماذج متعددة ، إلا أنه فى النهاية تكوين عام واحد . فلا شك أن فكر محجوب عبد الدايم فى فضيحة فى القاهرة يختلف عن فكر أحمد عاكف فى خان الخليلى وهما يختلفان

---

(١) درسات فى الرواية المصريه ، ص ١٧٧ .

كذلك عن فكر حسنين فى بداية ونهاية وعن فكر كمال عبد الجـواد فى الثلاثية . لكن هذه الشخصيات جميعها تلتقى فى أنها تمثيل لقيمة فردية تعيش على التمرد المكتئب وتجاهد من أجل نفسها وفقا لمبدأ المنفعة الخاصة ، وتنتهى بسقوط مدمر تحمل بذوره معها منذ البداية .

•

محجوب عبد الدايم فى فضيحة فى القاهرة ، مثله الأعلى ابليس ، « الرمز الكامل للكمال المطلق . هو التمرد الحق والكبرياء الحق والطموح الحـق والثورة على كل المبادىء » (١) ، وفلسفته التى لاتعرف الأسف ولا تأسى على شىء هى « طظ » التى يرددها دائما فى كل موقف .

ومحجوب عبد الدايم الباحث عن مسببات حياته بأية وسيلة ، يسخر من كل شىء حتى من نفسه ، أهم ما فى الوجود لديه « وتضمر سخريته دائما حقداً » مريراً على كل القيم والمثل والعقائد والمبادىء ، وعلى التـراث الاجتماعى عامة ، فهو وريث الشقاء الاجتماعى . وإذا كانت أسرته لـن تورثه شيئا يسعد به ، فلا يجوز أن يرث منها ما يشقى به » (٢) .

وهكذا يمضى محجوب عبد الدايم فى سبيله « شابا فقيرا بلا خلق ، يرصد الفرص ويتوثب للانقضاض عليها بجرأة لاتعرف الحدود » (٣) . وقال لنفسه : « إن بدلة التشريفة الحقيقية هي الرياء فلا يفوتنى ذلك » (٤) . واندفع محجوب

---

(١) فضيحة فى القاهرة ، ص ٢٦ .

(٢) الرواية ، ص ٢١ .

(٣) الرواية ، ص ٢٢ .

(٤) الرواية ص ٢٣ .

عبد الدايم فى ضايله بتأثير من قيمة فردية وإن كانت تعيش فى واقع إلا أنها لا تتأثر كثيراً بحركة هذا الواقع . لذلك لم يكن السبب المباشر لاندفاعه هذا، فقره المادى الذى ألح إليه المؤلف ، فهو يبدو وكأنه ولد محملا بكل الصفات التى ترشحه لأن يكون هكذا . وقد لاحظ هذا من قبل الدكتور عبد المحسن بدر حين قال عن محجوب عبد الدايم : « إنه إنسان سـاقط بالغريزة » : (١) ولذلك يأتى سقوطه المرير فى نهاية الرواية نتيجة متوقعة منذ البداية ، حيث أدت انتهازيته وماديته إلى انهيار كل عالمه.

•

لم يعترف محجوب عبد الدايم بالحاجة الاجتماعية للفرد ، حتى فيمن لجأ إليهم مستعينا بهم . فقد استدان من زميله رضوان مأمون ثمن كتاب اللاتينى بعد مرض والده ، ومع هـــذا فقد كان ساخطا لأنه بات مديناً لمأمون رضوان (٢) . وحينما لجأ إلى سالم الأخشيدى يلتمس منه العون ، كان يعرف جيداً أنه يقصد مثيلا له فى الخسة والانتهازية ، وعندما أعطاه سالم بطاقة توصية لمجلة النجمة ، خرج ساخطا عليه وعلى العالم وهو يقول : سيدفع العالم ثمن هذه الآلام، (٣) . بهذا الإحساس الفردى الطاغى يندفع محجوب عبد الدايم، حاقدا على العالم، متبرما به ، يود لو يستطيع أن يقذف القاهرة بأحجار الأهرام الهائلة(٤) ، وفى نفس الوقت يود لو نشر فى اعلانات الأهرام ، يقول: «شاب فى الرابعة والعشرين، ليسانسيه، طوع أمر كل رزيلة، عن طيب خاطر يبذل كرامته

(١) د . عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة ، ص ٣٠٩ .

(٢) الرواية ، ص ٥٨ .

(٣) الرواية ، ص ٥٧ .

(٤) الرواية ، ص ٦٤ .

وعفته وضميره نظير اشباع طموحه » [١].

إنتهازية محجوب عبد الدايم الفردية هى التى تشكل شخصيته إذن، وتحددها كشخصية جسورة قد استهانت بكل شىء .

وبسبب استهانته بكل شىء ، وبسبب من طموحه الفردى هذا ، فقد محجوب عبد الدايم كل شىء فى سقطته النهائية . لقد أراد فى اندفاعه هذا أن يتفوق حتى على أستاذه سالم الأخشيدى ، ولم يفطن إلى الفضيحة التى كان يدبرها سالم له فى الخفاء .

•

وسقوط محجوب عبد الدايم هذا ، مثل سقوط احسان شحاته عشيقة الوزير وزوجة محجوب الذى دفع ثمن وظيفته اشتغاله قواداً لها ، وسقوط الشخصيتين مثل سقوط أم احسان وأبيها، إنه سقوط يأتى ثمرة للفردية التى تمثلها هذه الشخصيات ، وهى ثمرة حشد لها الكاتب كل الممكنات التى تبعد عنها مفهوم الضحية فعندما وافق محجوب على الزواج من احسان شحاته ، لم يكن لهذا الزواج معنى اجتماعى ، وإنما كان علاقة قواد بعاهرة . وحينما بدأ يسيطر هذا الإحساس على محجوب ، كانت النهاية . لقد ارتدت قذائفه الموجهة إلى الخارج إليه فأصابته بحيرة مقلقة أهوت به إلى بئر سحيقة .

أما سائر شخصيات العمل ، فهى تكوينات مصغرة من الشخصية الرئيسية، وفى هذه التكوينات نرى بذور النماذج التى استخدمها نجيب محفوظ فى أعماله التى كتبها بعد هذه الرواية وانتمت معها إلى الواقعية التسجيلية ،فهناك مأمون رضوان المحافظ الذى يكفر بالبدع الجديدة ويؤمن بالإسلام والعروبة والفضيلة،

---

(١) الرواية، ص ٦٨

ويمثل موقف اليمين . وهناك على طه المرتمى فى أحضان الفلسفة المادية الذى يحلم بالجنة الأرضية في إطار مبادئه الاشتراكية ويمثل موقف اليسار . وهناك أحمد بدير الصحافى الذى يرصد الفضائح ويسجل دون أن يناقش. وهى كلها شخصيات فردية لا تكشف عن استجابة لأية مؤثرات واقعية ، وإنما تكتفى بمواجهة الواقع دون أن تندمج فيه .

*

والملاحظ على روايات نجيب محفوظ التى تنتمى إلى هذه الواقعية التسجيلية، أنها تدور فى بيئات واحدة تقريبا ، وفى أزمنة متقاربة ومتكررة أحيانا ، فقد سجل نجيب محفوظ فى هذه الأعمال ، الطبقات الاجتماعية القاهرية تاريخيا واجتماعيا فى الفترة من ١٩١٧ حتى ١٩٤٥ . فتصور فضيحة فى القاهرة الفترة من يناير إلى سبتمبر ١٩٣٤ ، وتصور خان الخليلى الفترة من سبتمبر ١٩٤١ إلى أواخر أغسطس ١٩٤٢ وتصور رواية زقاق المدق عاما واحدا يقع بين عامى سنة ١٩٤٤ وسنة ١٩٤٥ ، وتصور بداية ونهاية الفترة من نوفمبر ١٩٣٥ إلى أواخر عام ١٩٢٩ تقريبا . أما الثلاثية فتمتد ليشمل زمنها الروائى الفترة مابين عام ١٩١٧ وعام ١٩٤٤ » (١) .

لذلك فقد تشابهت شخصياته فى رواياته هذه المختلفة ، واشتركت هذه الشخصيات داخل اطار الرؤية العامة فى أنها شخصيات تحاول الهروب من ماضيها وتنتهى نتيجة فرديتها المفرطة بابتلاع الماضى لحاضرها ومستقبلها .

هكذا انتهى محجوب عبد الدايم ، وهكذا سينتهى أحمد عاكف فى خان الخليلى وحميدة فى زقاق المدق وحسنين فى بداية ونهاية وكمال عبد الجواد فى الثلاثية .

*

---

(١) د . عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة ، ص ٢٨٨ .

كان شعار محجوب عبد الدايم الذى ظل يردده طوال الرواية هو «طظ» ، وبسببه انتهى هذه النهاية المأساوية . ويردد المعلم نونو فى خان الخليلى شعاراً يشبه إلى حد كبير فى منطقه شعار محجوب عبد الدايم. يقول المعلم نونو دائما « ملعون أبو الدنيا » مقدما رؤية تسجيلية أخرى لمجموعة أخرى من الأفراد الذين يستطيعون استيعاب حركة الواقع دون أن يتأثروا بها .

وفى ظل هذه الواقعية التسجيلية ، تكاد تنعدم النظرة الجـدلية فى علاقة الفرد بالواقع، ومن ثم تحتفظ الشخصيات فيها بثبوتها الذى بدأها به الـكاتب من بداية العمل على شكل تقارير طويلة كاملة سجلت الصفات العامة للشخصية فى أسلوب أقرب فى تكوينه إلى خصائص الأسلوب العلمى . وتصبـح مهمة الحركة الدرامية فى العمل الروائى بعد ذلك ، تثبيت وتأكيد الصورة التى قدم بها المؤلف شخصياته .

فى « فضيحة فى القاهرة » أفرد المؤلف الفصول الخمسة الأولى لتقديم هذه التقارير عن شخصياته ، حتى الهامشية منها ، ومن هذه التقارير وما تضمنته من معلومات عن الشخصيه ، تكون لدينا الإحساس بها وبأبعادها ، ثم لم تزد فصول العمل بعد ذلك إلا فى تعميق احساسنا ــ الذى تكون سلفا ــ بهذه الشخصيات ، فقد احتفظ الكاتب بثبوتها منذ بداية العمل .

وهذه الظاهرة نراها مضطردة فى سائر أعمال نجيب محفوظ التى تنتمى إلى هذه الواقعية التسجيلية . ومرجع هذا كما قلت إلى إنعدام العلاقة الجدلية بين الفرد والواقع ، وإلى حرص المؤلف على تقـــديم شخصيات تحيا فى المجتمع، فيسجل من خلالها حركتها منفصلة وحركة الواقع منفصلة هى الأخرى . كما يرجع هذا أيضا إلى طبيعة الشخصية الفردية فى هذه الواقعية التسجيلية كشخصية طموحه مع قدر من الاستهانه التى لاتهتم بشيء عدا منفعتها الخاصة ، ومن ثم تقيم علاقاتها على أساس من هذه المنفعة .

والمعلم نونو فيلسوف خان الخليلي، يمارس الحياة بفردية مسرفة تسعى إلى تحصيل المتعة بأي ثمن . ومع هذا فهو شخصية ثانوية في العمل .

أما الشخصية الرئيسية ، فهي شخصية أحمد عاكف الذي لا يقل في طموحه الفردي عن محجوب عبد الدايم أو عن حسنين في بداية ونهاية .

وكما بدأت المشكلة المحركة للأحداث في « فضيحة في القاهرة » بعد الموت المعنوي للأب ، حينما أصابه شلل أعجزه عن استكمال مساعدة ابنه محجوب حتى ينتهي من دراسته ، كذلك بدأت مشكلة أحمد عاكف حين تعطل والده عن العمل ، وأصبح عليه أن يتحمل مسئولية نفسه ومسئولية الأسرة معه .

ويقدم المؤلف تقريره عن هذه الأزمة التي انتهت بإنقطاع أحمد عن الدراسة وأثرها في تكوينه النفسي والاجتماعي بقوله « وكان لذلك الانقطاع آثار بالغة في حياته الاجتماعية والنفسية ، لم ينج من شرها مدى الحياة . أما سببه فهو أن أباه أحيل على المعاش في ذلك الوقت — وكان يشارف الأربعين لإضاعته عهده مصلحيه بإهماله وتطاوله على المحققين الإداريين ، فأجبر أحمد عاكف على قطع حياته الدراسية ، والإلتحاق بوظيفة صغيرة لينفق على أسرته المحطمة ويربي أخويه الصغيرين اللذين مات أحدهما وصار الثاني موظفاً ببنك مصر . وكان أحمد جداً طموحا واسع الآمال . (١)

وقد ظل أحمد عاكف طوال العمل طريد هذا الطموح ، كما ظل طريد امكانيات ظروفه .

وبعد سلسلة التقارير التي يقدم المؤلف من خلالها شخصياته : أحمد عاكف الإبن — عاكف أفندي الأب — الأم وغيرهم على نحو ما رأينا في بنائه لروايته

---

(١) خان الخليلي ، ص ١٤ .

السابقة « فضيحة فى القاهرة » ، تبدأ الأحداث بدايتها منذ ترحيب نو نو الخطاط بأحمد عاكف بعد عودته من عمله ظهر اليوم التالى لانتقالهم إلى خان الخليلى . وتتحرك الأحداث كلها لتؤكد ما سبق أن قدمه المؤلف فى تقاريره الموضوعية المنطقية عن الشخصية .

قدم المؤلف تكوين أحمد عاكف النفسى والاجتماعى فى تقريره على أنه شخصية فردية متضخمة ، عاجزة عن الاحتكاك بالعالم الخارجى واقتحامه . ثم جاءت الأحداث لتؤكد هذا التقرير .

وأحمد عاكف مثله مثل محجوب عبد الدايم يتمنى فى حالات يأسه أن يدمر العالم بأسره (١) وأن تزل بالقاهرة غارة جنونيه تقذفها بالحمم وتدك مبانيها ولا يبقى منها إلا خرائب وشخصان حيان فقط ، هو ونوال التى أحبها (٢) .

وربما بدت فردية أحمد عاكف فردية متسترة تختفى تحت قناع من التضحية . وهى الشخصية التى ستقابلنا فى « حسين » بداية ونهاية . ومن أجل هذا تحملت الشخصية عقابا معنويا فقط ، على حين احتفظ المؤلف بالعقاب المادى لرشاد الأخ الصغير فأمرضه بالسل وأماته . ذلك أن رشاد يحقق تمام الانفصال عن حركة الواقع ، لا تعنيه سوى منفعته التى تخضع لشهية مفتوحة الرغبات . ليله خمر وقمار ، واستولى على نوال محبوبة أخيه دون أن يدرى ، ويندفع فى ملذاته حتى السقوط المادى .

ولأن هذه الواقعية التسجيلية تصدر عن سيادة تحجر الاحساس ، فقد تقبل أحمد عاكف صدمة القهر كما تقبلها محجوب عبد الدايم من قبل .

---

(١) خان الخليلى ، ص ١٥٦ .

(٢) الرواية ، ص ٩٥ .

ولا غرابة فى هذا فهى كأغلب شخصيات نجيب محفوظ فى أعماله التى تنتمى إلى هذه الواقعية التسجيلية نماذج للبطل الفردى الذى تحركه منفعته الخاصة فيبدو كما لاحظه الدكتور عبد المحسن بدر . « المجنون البالغ العقل ، والأنانى البالغ التضحية ، والشاذ العادى ، والمضطهد الذى لا يضطهده أحد (١) وهى ثنائية لا تكشف إلا عن مزيد من الفردية التى تعمل من خلال شعور بتحجر الاحساس .

*

تحدثت كثيراً عن الشخصية الفردية المسرفة فى أنانيتها ، والتى تحركها منفعتها الخاصة كأطر تشكل مفهوم « تحجر الاحساس » ، وأخشى أن يظن بهذا أنى أتحدث عن مفاهيم رومانسية تنظر للبطل بمعزل عن الواقع .

لقد تحدثت من قبل عن خصائص هذا البطل ، وقلت عنه إنه يحيا فى مجتمع وإنه بالتالى قد يؤثر فى حركة هذا الواقع ، لكنه قل أن يتأثر به . وسنرى أن أهتمام هذه الواقعية التسجيلية بالواقع فى جزئياته المادية وحركته لايقل عن اهتمامها بدراسة شخصيات هذا الواقع . ولنجيب محفوظ تقارير مطولة عن جزئيات الواقع المادية تزدحم بها أعماله الواقعية التسجيلية ، وتكون منها بناء عمل بأكمله هو زقاق المدق .

البيئة المكانية للزقاق هى نفس البيئة المكانية التى دارت فيها شخصيات وأحداث خان الخليلى ، كما تشترك زقاق المدق مع خان الخليلى كذلك فى توافق زمن الأحداث وفى المجال الذى تنتمى اليه الشخصيات .

تدور الروايتان بين منتصف الحرب العالمية الثانية وأواخرها ، وذلك من خلال التعرض لعلاقة الطبقة الشعبية القاهرية بالبرجوازية الصغيرة .

(١) د . عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ ، ص ٣٥٥ .

ومثل هذه الطبقة الشعبية فى خان الخليلى المعلم نونو الخطاط والمعلم زفته صاحب المقهى ، والمعلم عباس شفه القواد وزوجته عطيات غانية الحى .

ومثل هذه الطبقة فى زقاق المدق، المعلم كرشه صاحب المقهى وزيطه صانع العاهات وعباس الحلو وحسين كرشه وحميدة .

ومثل البرجوازية الصغيرة فى خان الخليلى أسرة عاكف أفندى ، وسليمان بك عتة مفتش التعليم الأولى ، وكمال أفندى خليـل موظف المساحة وأحمد رشدى المحامى ومثلها فى الزقاق السيد سليم علوان .

فى زقاق المدق نتقابل مع شخصية حميدة وقد اختفى من حياتها الأب اختفاء ماديا هنا ، بعد أن كان معنويا فى فضيحة فى القاهرة وخان الخليلى . وهو اختفاء من شأنه أن يرشح مثل هذه الشخصية الفردية للسقوط والضياع وحميـدة شخصية فردية ، طموحة نفعية كسائر شخصيات نجيب محفوظ السابقة والآتية وهي بدافع من طموحاتها تحمل فى داخلها حقداً ساخراً على العالم ، كما تحمل معه بذور دمار العالم ودمارها ، وإنها لهذا « مساقة إلى مصير ملتصق بها ولا مجال لتفـاديه وهو السقوط والكارثة والإنهيار » (١) وبذلك يتشابه مصيرها بمصير محجوب عبد الدايم من قبل وبمصير نفيسة وحسن فى بداية ونهاية .

يقـدم المؤلف شخصية حميدة بنفس الطريقة التى يثبت بها الشخصية ، فيصفها فى تقريره بأنهـا عاهرة بالسليقة ، شرسه فى سلوكها ، طموح فى مزاجها . ورثت هذا التكوين عن أمها الدلالة التى ماتت وتركتها فى أحضان دلالة أخرى . كما ساهم فى تكوينها هذا أيضـا موت الأب أو اختفاؤه . فهى شخصية تكاد تكون بلا جذور ، تقف سيلا من اللعنات فى وجه الآخرين .

---

(١) د . عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ ، ص ٤١٢ .

لهذا كان من الطبيعي أن تلتقى بفرج القواد لتعمل بغيا لجنود الاحتلال . فالسقوط يترصدها منذ البداية .

ومع حميدة يتحرك فى الزقاق عدد آخر من الشخصيات ، بعضها ساكن الحركة مثل عم كامل بائع البسبوسة والشيخ درويش والسيد رضوان الحسينى ، وبعضها يتحرك داخل الزقاق وخارجه مثل عباس الحلو وحسين كرشه .

وثمة ملحوظة يراها الباحث فى رواية زقاق المدق . فقد تفردت هذه الرواية بتناولها المتساو لشخصيات العمل حيث انعدم البطل المحورى فى الزقاق على نحو ما كان شائعا فى أعمال الكاتب الأخرى . وأصبحت البطولة هنا قسمة بين سائر الشخصيات وبين الواقع المكانى .

والمكان فى رواية زقاق المدق ، يبدو – كواقع – شخصية معنوية توزع ملامحها على الشخصيات المادية فى العمل وإن قل تأثيرها فيهم وتأثيرهم فيها .

واقع الزقاق ، واقع مأزوم بفعل الحرب والتخلف والفقر ، يعيش فيه حشد من السماسرة واللصوص والمتاجرين بالعاهات وبالأعراض وتجار المخدرات والمتواكلين (١) ينتقلون منه واليه . منهم من يحتمى بالتطلع والطموح ، ومنهم من يقنع بحياته . منهم من يخرج من الزقاق رافضا لعالمه ومنهم من يخرج فى سبيل الرضا الروحى للجميع . منهم من تلحقه لعنة السخط والتمرد فيسقط ، ومنهم من يظل كما هو .

أما الزقاق ، ذلك المجال الاجتماعى والاقتصادى الذى تتحرك فيه الشخصيات فيظل كما هو فى نهاية الرواية ، محتفظا بحياته وطابعها .

وبالرغم مما لاحظه الباحثون من وجود لتأثير متبادل بين الواقع

---

(٢) د . محمد حسن عبد الله : الاسلام والروحية فى أدب نجيب محفوظ ، ص ص ٩٨-٩٩

والشخصيات فى هذه الرواية (١) ، إلا أن طبيعة تكوين الشخصيات فى العمل ، لم تكن لتسمح بوجود مثل هذا التبادل — فى الواقع —. وربما جاء هذا نتيجة اهتمام الكاتب أكثر بتقديم ملامح الواقعية المادية الذى قدم هنا بأسلوب أكثر فنيا من أسلوب التقريرات التى اعتمد عليها فى روايتيه السابقتين . فيغلب على تسجيله لملامح الواقع هنا التصوير الذى يحرص على الحركة ذات الدلالة . ولعل أروع مثال على هذا ، تلك الفقرات الأولى فى الرواية ، التى يعرض فيها للزقاق وصور الحياة فيه : « عاد الزقاق رويداً رويداً إلى عالم الظلال . والتفت حميدة فى ملاءتها ومضت تستمع إلى دقات شبشبها على السلم فى طريقها إلى الخارج ، وقطعت الزقاق فى عناية بمشيتها وهيئتها ... ولم تكن تفاهة ثيابها لتغيب عنها . فستان من الدمور وملاءة قديمة باهته وشبشب رق نعلاه ، بيد أنها تلف الملاءة لفة تشى بحسن قوامها الرشيق ، وتصور عجيزتها المكومة أحسن تصوير ، وتبرز ثدييها الكاعبين ، وتكشف عن نصف ساقيها المدمجتين ، ثم تنحسر فى أعلاها عن مفرق شعرها الأسود ووجهها البرنزى الفاتن القسمات . (٢)

•

رأينا من خلال تحليل الروايات الثلاث السابقة ، كيف أن البداية عند نجيب محفوظ تبدأ غالبا عقب اختفاء الوجود المعنوى أو المادى للأب ، وتحرك الشخصيات بلا جذور فى واقع قبل أن تتأثر بحركته . لذلك فقد اختلفت ردود أفعالها بالرغم من تواجدها فى وسط واحد ، فالشخصيات هنا تصدر

---

(١) انظر د . عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ ، ص ٤١٧ .

(٢) نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص٣٦

عن فرديتهـا أكثر من صدورها عن الظروف التي تعيش فيها . وهذه أولى خصائص الواقعية التسجيلية .

وبهـذا المفهوم يمضي أبطـال رواية « بداية ونهاية » حسن وحسين وحسنين ونفيسة عقب موت الأب .

في هذه الرواية يعود نجيب محفوظ مرة أخرى إلى الاعتماد على الشخصية المحـورية . والشخصية المحورية هنـا هي شخصية حسنين الذي التهم ماضيه حاضره ومستقبله : « طالمـا أحببت أن أمحو المـاضي ، ولكن المـاضي التهم الحاضر » [1]

ويحاول نجيب محفوظ في روايته هـذه أن يضيف إلى الشخصية وعياً بأزمتهـا ومسببات هذه الأزمة ، فيرى حسنين في اللحظة التي تجمعت فيهـا عوامل سقوطه : « إني شر الأسرة جميعا . إذا كانت الدنيا قبيحة ، فنفسي أقبح ما فيها . ما وجدت في نفسي يوماً إلا تمنيات الدمار لمن حولي ». [2]

يقدم نجيب محفوظ منذ بداية الرواية شخصياته والواقع الذي يتحركون فيه كثوابت لا يطرأ عليها تبديل . فحسن « كان وثنيا بالفطرة ، والحقيقة أنه لم يتـأثر بأي نوع من التربية أو التهذيب . كان ابن الشارع كما كان يدعوه أبوه في ساعات الغضب . وقد طبع على العبث ، فلم يعـد قلبه تربة صالحة لبذور العقيدة . وما انفك يتخذ منها مادة لمزاحه ومداعبته » [3]

وكان حسين « أشبه الأبنـاء بأخلاق أمه في صبرها وعقلها وإخلاصها للأسرة ، وقد تألم كثيرا لمصير أخته (عندما رأت الأم أن تمتهن الابنـة

---

(١) بداية ونهاية ص ٣٨١ .

(٢) الرواية ، ص ٣٨٠ .

(٣) الرواية ، ص ١١ .

الخياطة) ولكنه استسخف الاعتراض على اقتراح أوحت به الضرورة (١)

أما نفيسة ، فهى « فتاة فى الثالثة والعشرين من عمرها ، بلا مال ولا جمال ولا أب (٢) حولتها ظروف الأسرة من خياطة هاوية إلى خياطة محترفة . ورغم أن العمل هو العمل، إلا أنها أحست بأنها تهوى من عل ، وأنها أمست فتاة أخرى . أحست بالخزى والهوان والضعة ، وتضاعف حزنها على أبيها فبكته بكاء حاراً ، وبكت نفسها فيه ، مات الفقيد المحبوب فمات بموته أعز مافيها » (٣)

أما حسنين فلم يحزنه موت أبيه كثيراً ، فقد انشغل عن موته باضطرابه لما « كان يرجوه لأبيه من جنازة رائعة تليق بمقامه ومكانته هو التى يجب أن يظهر بها أمام الناس (٤)

هذه هى البداية . أما النهاية ، فالموت والعار لثلاثة من الأربعة : حسن ونفيسة وحسنين . وبين البداية والنهاية يتحرك الزمن المنطقى بصور تؤكد بقاء الشخصية على ثبوتها الذى أراده الكاتب .

تعمل نفيسة فى الخياطة لزيادة دخل الأسرة . ويستنكف أفراد الأسرة هذا المسلك ، خاصة حسنين ، ولكنهم قبلوه فى داخلهم . واستعانوا بنقود حسن وهم يعرفون أن مصدرها غير شريف . يقول حسنين لنفسه حول هذه الحقيقة وما تنطوى عليه من ثنائية ، « إننا نأكل بعضنا بعضاً ، وينبغى أن نسر بتهريج حسن وعبثه مادام يجيئنا كل شهر بفخذ خروف . وينبغي أن

(١) الرواية ، ص ٢٤ .
(٢) الرواية ، ص ١٢٠ .
(٣) بداية ونهاية ، ص ٤٧ .
(٤) الرواية ص ١٢ .

نقصر بأختنا الخياطة مادامت تعد لنا لقمتنا الجافة . وهذا الشاب المتذمر — يعني حسنين — ينبغي أن يسر بإنقطاعي عن التعليم مادام سيتم تعليمه هو . يأكل بعضنا البعض . أي وحشية . أي حياة » (١)

وليست هذه الإزدواجية بغريبة على مثل تلك الشخصية التي تحيا في إطار فرديتها وهمومها الخاصة .

ثم تمضي الأحداث بعد ذلك ، أدلة تؤكد هذا التكوين الذي ثبت المؤلف شخصياته فيه منذ البداية .

يندفع حسن في وثنيته ، هدفه من الحياة اللقمة والسترة وكم كأساً من الكونياك ، وكم نفسا من الحشيش ، وكم امرأة من النساء . وكل أولئك متوفر بكثرة ، أكثر من الهم على القلب . توكل على الله ولا تحمل هما ... فما يجوز أن يركب إلا البهائم من عباد الله . وسوف تعيش طويلا ، وتلقى الحياة بخيرها وشرها . لم أسمع عن إنسان مات جوعا . الأغذية تسد الطرق سداً ، ولست طماعا . (٢) ويتحول حسن بحكم منطق الأحداث إلى فتوة يعيش على المخدرات والنساء والبلطجة ، وينتهي بين أمرين : الموت بين أعدائه ، أو الوقوع بين يدي البوليس .

أما حسين الصبور المتعقل ، فكانت حياته سلسلة من التضحيات المستمرة من أجل أسرته . لم يعترض على أي إجراء من إجراءات التقشف التي اتخذتها أمه ، ولكنه كان يسمع ويتألم ويفهم ويقدر الظروف كما يقول الدكتور عبد المحسن طه بدر الذي يندهش بعد ذلك للعقاب الذي أجراه عليه الكاتب

---

(١) الرواية ، ص ١٨٤ .
(٢) الرواية ، ص ٣٩ .

حيث دمر كل ما ضحى حسين من أجله تاركا له حياة أفضل منها الموت.(١)

ولكن نهاية حسين ليست مثيرة للدهشة فى الواقع ، إذا نظرنا اليه نظرتنا إلى سائر شخصيات العمل ، كشخصية فردية تسعى إلى تحقيق منفعتها الخاصه وفقا لمنطقها ومنهجها . فإذا انتقلنا إلى حسنين ، فهو باعتبار مضمون اسمه مضاعف حسن ، وكأن المؤلف يريد أن يقول إنه ضعف حسن فى الفردية والأنانية المسرفة وفيما يحمله من شر . ولعل هذا ماجعل محمود أمين العالم يعقد مقارنة لطيفة بين صعود حسنين وتردى حسن ونفيسة ، وارتباط مصير الثلاثة ببعض فى نهاية العمل (٢). لقد غامر حسنين بمستقبل أسرته كلها واحترق فى النهاية بتطلعاته التى لم تقف عند حد . وكان عقابه من ثم أشد من العقاب الذى لحق سائر الشخصيات . لقد عاقبه المؤلف بالموت والفضيحة معا مع الوعى بهما كثمرة لطموحه الفردى النفعى ، فهو إمتداد لمحجوب عبد الدايم ، شخصية أنانيــة متضخمة الذات ، مستعد أن يرتفــع على جثث الآخرين حتى ولو كانت جثث أفــراد أسرته . كان أول من رفض أن تشتغل نفيسة خياطة ، وكان أكبر مستغل لدخلها فى تحقيق متعته . سلوكه ردود فعل عصبية لا تفكير فيها ولا وعى ، فلا طاقة له على التفكير . رافض ومتمرد على كل مايحول بينه وبين تحقيق طموحه ، سواء أكانت القوة التى يتمرد عليها فى السماء أو فى الأرض . فهو متمرد على الله والقدر والأسرة فى ماضيها وحاضرها ، وعلى المجتمع والسلطة أيضا . لا يقدر الظروف ولا يعى الواقع . وكم ود لو ألغاه إلغاء كاملا وفر منه ... وعاش حسنين قلقا طموحا معذبا يائساً مطــارداً بماضيه وماضي أسرته الذى يريد أن يلغيه . ومن الذى

---

(١) نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة ، ص ٤٧٢ .

(٢) تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، ص ص ٥٣ — ٥٥ .

يستطيع إلغاء ماضيه(١) . وتبقى بعد ذلك نفيسة التى تجاوزت الثالثة والعشرين ، يتيمة بلا مال ولا جمال ، بينا نا مقاماً على ركان غرنزى عنيف ، يطلب الرجل بإلحاح يزيده عنفا حرمانها من الرجل .

تنتقل نفيسة من حلم الزواج إلى التسليم بحيوانية الرجل ، ويقودها هذا إلى احتراف الدعارة . وهى سلسلة من الأدلة على ماقدم به المؤلف شخصية نفيسة منذ البداية . وعندما تأتى الفضيحة ، تأتى نهاية متوقعة أكثر من كونها تطويراً لأحداث وشخصيات .

بداية ونهاية على هذا النحو مجموعة متنافرة من الشخصيات التى تحركها طموحها وأنانيتها الخاصة،ويتفق هذا إلى حد بعيد مع منطق كل شخصية. فطموح حسن ونفيسة طموح جسدى فطرى موجه نحو الاشباع الحسي ، وطموح حسين اتجه نحو التضحية، وطموح حسنين كان طموحا برجوازيا على نحو يحقق معنى البطل البيرونى . وقد أكد هذا الاختلاف المصلحى الذى يتمشي مع منطق كل شخصية قول حسن لحسنين : « إنك تؤثر النجمة على الحياة الشريفة ، ولست ألومك ، فأنا مثلك أوثر رزقى على الحياة الشريفة(٢)

وتنتهى شخصيات العمل التى حاولت فى مسعاها الفردى أن تتمرد على الواقع ، تنتهى دون أن تحدث تغيراً فى حركة الواقع ودون أن تتأثر هى نفسها بحركته . لقد افتقدت هذه الشخصيات إلى الوعى بالواقع وحركته ، ففقدت كل شيء وظل الواقع فى حركته الخارجية كما هو .

*

---

(١) د . عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ ، ص ص ٤٧٥ ـ ٤٧٦ .
(٢) بداية ونهاية ، ص ٢٩٥ .

فإذا انتقلنا إلى الثلاثية ، وجدنا أنفسنا كما يقول الدكتور علي الراعي أمام « دنيا كاملة من الناس بأفكارها وآرائها وإحساساتها وتحيزاتها ومغامراتها ومزاياها ونواقصها » [١] في عمل بطله « هو المجتمع المصري في السنوات ما بين قبيل الحرب العالمية الأولى ومنتصف الحرب العالمية الثانية » قدمه نجيب محفوظ من خلال « سير الزمن » وتأثير هذا السير على أجيال عدة من المصريين عاشت بين هذين المعلمين الكبيرين من معالم التاريخ الحديث [٢] .

وهو ما أكده نجيب محفوظ في تقديمه للجزء الأول من الثلاثية وبين القصرين، حيث قال إنها « تعتمد على تسجيل دقيق لواقع حياتنا يوما بعد يوم وساعة بعد ساعة » [٣]

ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين - قصر الشوق - السكرية) عمل أخص خصائصه إنه محاولة لتقديم التمثيل الموضوعي للواقع من خلال أسرة السيد أحمد عبد الجواد . وتنتمي أسرة السيد أحمد عبد الجواد كما قدمها المؤلف إلى البرجوازية الصغيرة . وهذا يعني أن الشخصية الفردية بمقوماتها على النحو الذي رأيناه في الأعمال السابقة لا تزال كما هي كما يعني كذلك أن هذه الشخصية لا تزال تعيش في الواقع لا معه . وتمتلىء الثلاثية بالعديد من الشخصيات ، بعضها امتداد لشخصيات المؤلف السابقة وبعضها صورة منها

---

(١) د. علي الراعي : دراسات في الرواية المصرية ، ص ٢٤٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٤٩ .

(٣) مجلة الرسالة الجديدة ، اكتوبر ١٩٥٥ - نقلا عن د. يوسف حسن نوفل : القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ .

فالسيد أحمد عبد الجواد وياسين ابنه الأكبر هما الامتداد التفصيلي للمعلم نونو في خان الخليلي ولرضوان الحسيني في زقاق المدق ، وستتبلور هذه الشخصية بعد ذلك في « جعفر الراوي » بطل قلب الليل . وهذه هي الشخصية الأثيرة لدى المؤلف والمحببة إليه . إنها الشخصية التي تؤمن بأن كل شيء من خلق الله وتأكيداً لقدرته ، وعلى الانسان أن يحيا هذا الخلق بكل ما فيه . ألم يقل المعلم نونو لأحمد عاكف في خان الخليلي من قبل والمرضية والمعصية كالنهار والليل لا ينفصلان وفوقها مغفرة الله ورحمته (١) وقال بعدها السيد رضوان الحسيني في « زقاق المدق » في خطبته التي ألقاها على الزقاق وهو ذاهب إلى الحج . » وأحب الناس جميعا حتى المجرمين الشائهين .. أليسوا يرمزون إلى عناء الحياة المحض. أليسوا يرمزون إلى عناء الحياة المحض في سبيل الكمال ، أليسوا ظلمة تلقى عتمتها على بهاء الخير ضياء(٢)»

عاش المعلم نونو في خان الخليلي وحسن في بداية ونهاية هذه الشخصية بالعطرة ، وبشر بها السيد رضوان الحسيني في زقاق المدق ، ومارسها تفصيلا السيد أحمد عبد الجواد وابنه ياسين في الثلاثية ، ثم فلسفها جعفر الراوي في قلب الليل بعد ذلك .

أما كمال عبد الجواد المفكر الحائر بين الشك والايمان ، فهو الصورة النامية لشخصيتي علي طه ومأمون رضوان في فضيحة في القاهرة ، ولأحمد راشد وأحمد عاكف في خان الخليلي . لقد جمع المؤلف في شخصية كمال عبدالجواد تلك الثنائية التي شغلت حيزاً من عالمه الروائي السابق ، فكان كمال حائراً بين الايمان والشك ، حائراً بين الجمود والتطور ، حائراً بين المادة والروح .

---

(١) خان الخليلي ، ص ٤٤ .

(٢) زقاق المدق ، ص ٢٤٧ .

ومن ناحية أخرى فقد احتفظت الثلاثية بهذه الثنائية متمثلة فى شخصيتى: عبد المنعم شوكت عضو جماعة الإخوان المسلمين وامتداد مأمون رضوان فى « فضيحة فى القاهرة » وشخصية أحمد شوكت - أخيه - الشيوعى امتداد على طه وأحمد راشد .

ويأتى رضوان ياسين صورة شاحبة لانتهازية محجوب عبد الدايم وحسنين فى بداية ونهاية وفرج فى زقاق المدق .

وتبقى بعد ذلك الشخصيات النسائية والثانوية . وهى فى الثلاثية تكرار لمثيلاتها فى الأعمال السابقة . فالأم هنا هى السيدة الفاضلة المطيعة لزوجها ، البارة بأبنائها ، الراعية لهم . وهى نفس الصورة التى نتقابل معها فى بداية ونهاية وفى خان الخليلى .

ونرى جليلة وزبيدة وزنوبة فى حميدة زقاق المدق وفى جامعة أعقاب فضيحة فى القاهرة . أما بهيجة أرملة محمد رضوان ومريم ابنتها فلهن مثيلات فى الأعمال السابقة أيضاً فى نفيسة « بداية ونهاية » واحسان شحاته « فضيحة فى القاهرة » . شخصيات الثلاثية على هذا النحو تقابلنا معها كثيراً فى الأعمال السابقة للمؤلف والتى تنتمى مع الثلاثية لما أسميناه بالواقعية التسجيلية . فكان العمل بهذا وقفة من الكاتب لبلورة رؤيته الفنية فى هذه المرحلة . ولعل فى هذا تبريراً معقولا لهذا التوازن الذى نراه فى الثلاثية بين تقديم الشخصيات وتقديم الواقع ، على النحو الذى يجعل الباحث يرى فى الثلاثية - كما سبق وذكرنا - محاولة لتقديم تمثيل موضوعى للواقع . حيث بدا العمل - فى النهاية - بحثاً عاما فى الواقع وفى الانسان ، يعتمد على بعض العوامل التى احتفت بها الطبيعية ، وخاصة عوامل الوراثة التى اهتم بها نجيب فى دراسته عن شخصيتى ياسين أحمد عبد الجواد وابنه رضوان ياسين عبد الجواد، والتى كانت مصداقاً

لقول زولا Zola من القصة الطبيعية « إنها تجربة يجريها القصاص على الإنسان بمساعدة الملاحظة ، تمكنك من الوقوف على معرفة الإنسان معرفة علمية بالنسبة لكل من فرديته وعلاقاته الاجتماعية »[١] .

والواقع الاجتماعي في الثلاثية ، هو نفس الواقع الاجتماعي الذى قدمه المؤلف في أعماله السابقة منذ فضيحة في القاهرة ، « فهو مجال تتحرك فيه الشخصيات والأحداث . قد يتأثر بالشخصية أحيانا ، ولكنه لا يؤثر فيها مطلقا ، وهذا طبيعى بحكم طبيعة تكوين تلك الشخصيات التي لا تتفاعل في حركتها مع حركة الواقع .

وتأثير الواقع على الشخصية غير تكوين الشخصية ذاته . فعندما يرى كمال عبد الجواد بعد زواج محبوبته عايدة أنه « ضحية اعتداء منكر تآمر به عليه القدر وقانون الوراثة ونظام الطبقات وعايدة وحسن سليم وقوة خفية غامضة لم يشأ أن يسميها »، (٢) فإن هذا لا يعنى مجال تأثيراً من الواقع في الشخصية، وإنما هذه هى مكونات شخصية كمال الوراثية بما فيها من صفات وسلوك وتحديد لموقع طبقى .

اتسمت أعمال نجيب محفوظ الروائية منذ « فضيحة في القاهرة » وحتى السكرية لما أسميناه بالواقعية التسجيلية . وجسدت هذه الأعمال ملمحاً هاماً من ملامح هذه الواقعية التسجيلية ، وهو سيطرة احساس مرير ساخر عليها، وذلك من خلال الاعتماد على شخصيات فردية متضخمة الاحساس بالذات ،

---

(١) Emile Zola : Tho Experimental Novel, from Critical Theory Since plato, p. 649

(٢) قصر الشوق ، ص ٣٤٧ .

مكتئبة ومتمردة ، قد تكون انعكاساً للواقع ولكنها لا تقبل التأثير أو التأثر ه ولذلك تبقى مشكلتها دوماً مشكلة فردية .

وتبلور شخصية كمال عبد الجواد فى الثلاثية هذه السمة من سمات الواقعية التسجيلية .

ينتمى كمال عبد الجواد إلى البورجوازية الصغيرة . هكذا وجد نفسه ابنا لأحد تجار القاهرة فى أسرة تسودها روح المحافظة والاستقرار والايمان الغيبى ، يسيطر عليها أب ناجح فى ثنائيته ، البيت وخارجه .

لذلك كان من الطبيعى أن ينشأ كمال متطلعاً ، « فيقول السماء أولا شىء . هذا جوابى » [1] ، حائراً حيرة مبعثها التعلق بشىء غامض مطلق مجهول ، كما يرى الدكتور على الراعى . [2]

وتحرك كمال عبد الجواد بين قصر الشوق بين القصرين والسكرية متسلحا بفرديته التى تحركها المنفعة الخاصة ، فعجز عن تحديد الاتجاهات كما عجز عن اتخاذ المواقف.وتوالت سلسلة المفقودات بعد زواج حبيبته عايدة من صديقه حسن سليم . فقد أولا عايدة والحب ، وفقد الايمان الغيبى« الله نفسه لم يعد الله الذى عبدته قديماً . إنى أغربل صفات ذاته لأنقيها من الجبروت والاستبداد والقهر والدكتاتورية وسائر الغرائز البشرية» [3]. كل شىء تغير مدلوله ومعناه...الله ... آدم ...الحسين...الحب...عايدة نفسها...الخلود .» [4] ثم يفقد أصدقاءه بعد ذلك ، حسين شداد ورياض قلدس ، وأصبح يهدده

---

(١) قصر الشوق ، ص ٣٥٥ .

(٢) دراسات فى الرواية المصرية ، ص ٢٦٧ .

(٣) قصر الشوق ، ص ٤١١ .

(٤) نفس الرواية ، ص ٤١٠ .

الشعور بالوحدة حتى الموت » (١) . ويفقد ايمانه بكل شيء » فأصبح يرتاب احيانا في قيمة ما يكتب ، وربما أرتاب فى ارتيابه نفسه . وسرعان ما اعترفه فيما بينه وبين نفسه بأنه قد ضاق بكل شيء ذرعاً » (٢) ، وتنهار مثله ومعتقداته فى السياسة والفكر . كان وفدياً وراثة عن والده وعن أخيه فهمى ، واتخذ من التحمس للحزب والدفاع عنه وسيلة للتمرد على موقف رفاقه الارستقراطيين منه ، والدفاع عن فرديته أمامهم ، حتى أنه كان لا يفـــرق بين مشكلته الشخصية والمشكلة السياسية « ومن عجب أنه وجد فى الحياة السياسية صورة مكبرة لحياته ، فكان يطالع أنباءها فى الصحف وكأنما يطالع مواقف مما مر به فى بين القصرين أو العباسية . هذا سعد زغلول ـ مثله هو ـ شبه سجين وهدف للطعنات الباغية والحملات الظالمة وخيانة الأصدقاء وغدرهم . وكلاهما ـ هو وسعد ـ يكابدان أحزانا من اتصالهما بأناس علوا بارستقراطيتهم وسفلوا بفعالهم » (٣) ويموت سعد زغلول فيفقد بموته عقيدته السياسية ، وأخذ اليأس والشك يزحف على مستقبله الذى بدا بلا قيمة في منفاه الفكرى لينتهى كما بدأ « رأس كبير وأنف ضخم وحب خائب وأمل فى المـــرض » (٤) وانتهى كمال عبد الجواد رجلا بلا موقف كما يصفه صديقه رياض قلدس (٥) . عقله يقول أحيانا حقوق الإنسان ، وحينا آخر يقول : بل البقاء للأصلح ، وما الجماهير الا قطيـــع . ويرى فى بعض الأحيان الشيوعية تجربة جديرة

---

(١) السكرية ، ص ٢٨٣ .

(٢) السكرية ، ص ٦١ .

(٣) قصر الشوق ، ص ٢٥٣ .

(٤) قصر الشوق ، ص ٤٢٦ .

(٥) السكرتاية ، ص ١٨٠ .

بالاختبار . (١) لقد أراد كمال عبد الجواد أن يكون مركز العالم ، فخسر كل شيء حتى ذاته ، رغم ما يقوله في نهاية السكرية بعد عودته من زيارة ابن اخته أحمد شوكت : « غاية ما استطيع أن أعزى به نفسي هو أن المعركة لم تنته ولن تنتهي، ولو لم يبق من عمرى الا ثلاثة أيام » (٢) إذ لا يتمخض هذا القول في الواقع عن موقف متفائل بقدر ما يعكس احساساً حاداً بتحجر الاحساس.

---

(١) السكرية ، ص١٢٥ .

(٢) السكرية ، ص٣٩٣ .

حنامينة والتمثيل الموضوعي للواقع :

حاولت أعمال يحي حقي ونجيب محفوظ السابقة أن تقدم رؤية تسجيلية للواقع – كطبيعة خارجية – في مظاهره وجوانبه المتعددة.

وقد هدفت هذه الاعمال التي تنتمي إلي الواقعية التسجيلية إلى تقديم صورة للواقع الخارجي تعتمد على تجميع الملاحظات والتقريرات وصولا لما أسماه ادوين موير بالوضع العام Universality ويعني به «الوضع الذي يجعل وحدة تصوير الرواية للحياة فوق التغير ، فنرى فيها صورة ممتدة للحياة ذات تصميم وذات دلالة تمكننا من رؤية الحياة كلية ممتدة perspectire »[١]

ومن خلال هذه الصورة الممتدة للحياة ، اجتهدت الأعمال السابقة في أن تقدم تمثيلا موضوعيا للواقع ، شبيها لما أطلق عليه اليوت Eliot اسم المعادل الموضوعي The Objective Correlative [٢] وذلك بإيجاد مجموعة من الأحداث والأشياء والمواقف لتصبح قاعدة من الخبرة الحسية للتعبير عن الرؤية [٣] .

ويتضح هذا التمثيل الموضوعي في الأعمال التي تنتمي الى

---

(١) بناء الرواية ، ص ص ٩١ – ٩٢ .

(٢) انظر

T.S Eliot: Hamlet And His Problems, from Critical Theory Sincc Plato, p. 789

(٣) هناك خلاف يسير بين هذا التمثيل الموضوعي وبين معادل اليوت الموضوعي. فقد أراد اليوت من المعادل الموضوعي، التعادل بين الموضوع كحقائق وبين الاحساس كوجدان، على حين أننا نرى في التمثيل الموضوعي ، في هذه الواقعية التسجيلية بناء جو من الأحداث والعلاقات والحقائق المادية الخارجية التي تكون بمثابة الوسط أو الجو الذي تتحرك فيه الرؤية.

الواقعية التسجيلية بنسب متفاوته وذلك لحاجته إلى تصميم دقيق محكم لا يتوافر الا بعد التمرس بالبناء الروائى .

حرص نجيب محفوظ فى رواية الواقعية التسجيلية التى تناولناها من قبل على هذا البناء الدقيق الذى يضع فى تصميمه أهمية كبيرة للتمثيل الموضوعى للرؤية . فلا تكاد تنفصل الأرضية الحسية للشخصيات والأحداث عن مسار الشخصية وتحركها ، بل تبدو وكأنها خلفية تمثل الجو الذى تتحرك فيه هذه الشخصيات . وهذا بالطبع غير التفاعل بين الشخصية والواقع ، ذلك التفاعل الذى خلت منه الواقعية التسجيلية ولكنه سيصبح السمة التى تميز الواقعية التحليلية .

ويمكننا أن نرى فى الأعمال الروائية التى تنتمى إلى هذه الواقعة التسجيلية بعض الملامح التى تعكس اهتماما بهذا التمثيل الموضوعى .

فى رواية الشمندورة ، لمحمد خليل قاسم (١٩٦٨) ، تبدأ الأحداث والشخصيات على نحو غامض ساكن . الحركة هنا ترصد من خلال رواية طفل يجد فى هذا الغموض الساكن عالمه الأسطورى العامر بآلاف الكائنات الخارقة . ويحاول الكاتب فى استهلاله للفصل الأول من الرواية أن يرصد مجموعة من الظوهر المادية الخارجية التى يمكن أن تعطى انعكاساً للتجربة البشرية التى تتحرك فى اطار هذه الظواهر ، فيقدم تقريراً عن جو الأحداث بقوله « كل شىء فى هذا الاطار هادىء ساكن فأشجار النخيل لا تهز أعطافها ، والنيل يرقد تحت أقدامنا هامداً لا يتحرك ، والدوامة التى تتوسطه ما بين الشاطىء والجزيرة الخضراء هامدة تغط فى نوم عميق . حتى المراكبية ، أصواتهم خافته تردد أغنيات دافئة عن عذارى وأكواب شاى فى الضحى أعدونها على نار هادئة من خشب السنط ، فلا تصل إلى أسماعنا الا غامضة حزينة ، فمراكبهم

ما تزال بعيدة ، ونقرات أصابعهم على الدف تخنقها غابات النخيل ، هناك عند المنحنى الذى ينفصل شمال قريتنا « قتة » عن « الدر » عاصمة المركز ، أو عند المنحنى الذى ينفصل جنوب «ابريم» توأم قريتنا عن «الجنينة والشباك.(١)

ويوفق هذا التقرير إلى حد لابأس به فى أن يقدم مسرح أحـــداث وشخصيات الفصل الأول الذى نتعرف فيه على حفنة من أطفال إحـــدى قرى النوبة يمارسون نشاطهم اليومى بين الرغبة والحب والخوف والرهـب ، وبين الثرثرة والعمل .

وحينما يتحرك المؤلف ليقدم لنا حركة أخرى وشخصيات جديدة تموج هذه المرة بالعطاء الخير . كان ذلك حينما أراد أن يتحدث عن موكب استقبال العائدين من رجال القرية الذين رحلوا إلى مصر والاسكندرية سعياً وراء الرزق ويعودون مرة كل عام أو كل عدة أعوام محملين بالمال والمتـــاع والحـكايات للأهل فى القرية النائية . الموقف هنـا عامر بالحركة والحيوية والنماء . ويحاول المؤلف تقديم تمثيل موضوعى له فيقول فى بداية الفصل الثالث تمهيـداً لذلك الموقف : « كل شىء كان بهيجاً وجميلا فى قريتنا فى تلك الأيام ... فالنيل العجوز ، وسواعد الرجال والنساء والشمس المشرقه اللافحة قد كست الغيطان والشواطىء بخضرة يانعـة تتخللها مقـاطع شتى من الألوان تبعث البهجة والتوثب . ونبات الترمس ينمو ويترعرع فوق الجروف المبتلة ، و « الكشر نقبق » ينشر خضرته بين سيقان أشجار النخيل ، يزخرفها نوار أحمر وأصفر وأبيض هنا وهناك . وعيدان الذرة ترتفـع وتميس على نغمات النسيم ، وتمد أصابعها الصغيرة تثقلها ، فتنحنى وكأنها تصلى للأرض الطيبة

---

(١) الشمندورة : ص٥ .

وعلى النخيل عنـاقيد بلـح تزاحم كعصائب من المرجان تلف أعنـاقها .... والنيل العالى تتلاطم أمواجه الحمراء الدسمة ويهدر كأنه حانق على نجعنا وعلى الجزيرة التى كاد يبتلعها ويحطم بيوتها المبنية من الطـين [1] ثم تـأتى الأحداث والشخصيات بعد ذلك عطاء كهذا العطـاء وحركة عامرة بالخير كهذه الحركة .

يعود أحمد عوده فى صحبة من أهل القرية . وتتحرك القريه . أبناء العم والخال يسوقون فلوكتهم إلى المحطة النيلية لإستقبال العـائدين وقد أقبلت الباخرة كما تقبل العروس : علم يرفرف وثريات تسطع و « كان العائدون كثيرين فى تلك السنة ، كانوا أشكالا وألوانا من الناس لم تعهدهم القرية منذ زمن بعيد » (٢) .

وفرحت القرية بالعائدين وأخبار الغائبين وصنوف من المؤن والمتـاع « قد تكون فى متناول اليد ، يمكنهم شراؤها من الدكاكين المنتشرة فى كل قرية أو فى عاصمة المركز إذا أرادوا . أشياء قيمتها فى أن تهدى إليهم . أن تكون جسراً بين قلب العـائد إلى قريته وقلوب الذين ظلوا ينتظرونه ، يسألون عن صحته ويوم عودته شهورا أو سنين طويلة ، لا ينسونه مهما طال بهم الزمن أو ابتعد المكان . حفنة شاى . جانب سكر . طرحة خفيفة ملونة . قبضة صغيرة من الحنـاء . مداس أحمر . طاقية ملونة . سبحة طويلة من الكهرمان وحفنات من الفول السودانى [3]

*

---

(١) محمد خليل قاسم : الشمندورة ، ص٢٣ .

(٢) الشمندورة ، ص٤٤ .

(٣) الرواية ، ص٤١ .

وفى رواية « المصابيح الزرق » (١٩٥٤) للكاتب السورى « حنامينة » وهى النموذج الذى اخترناه للدراسة ، حاول المؤلف « التعبير عن خطورة الحرب وتحولها من حدث مغر وخارق بالنسبة لذهنية وروح فارس الفتية إلى واقعة مؤلمة ومشؤومة . (١)

محمد حنامينه فى روايته هذه إلى بناء فنى يعتمد على الترابط المنعكس بين الاحساس الداخلى وبين الموقف الخارجى وهو مانسميه بالتمثيل الوضوعى للواقع ، دون أن يكون لهذا علاقة بتفاعل متبادل بين الشخصية والواقع وهو مالم يتوافر فى العمل .

يبدأ الفصل الأول فى رواية المصابيح الزرق بتقرير عن فارس الذى كان فى « بدء الحرب العالمية الثانية صبيا يافعا فى السادسة عشرة من العمر ، مولعاً شأن اليافعين بالروايات والحوادث الفظيعة » . ويعلل المؤلف هذا بقوله « لعله كان يبغى دون أن يعى منفذا إلى الحركة من الجمود المسيطر على حياته ، يحلم بمغامرات خاطفة » (٢) .

وفى ضوء هذا التكوين الذى قدم به المؤلف شخصية فارس ، كانت الحرب تستهويه كمغامرة مثيرة . ولكن الحرب لا تلبث أن تدهم فارس بأنبائها كحقائق فتكون أبعد بكثير من مجرد المغامرة .

يحاصر المؤلف بطله فارس بمجموعة من المزعجات اللا إنسانية ، ويحاول أن يقتحم بها وجوده أينما توجه ليرصد من خلالها ردود أفعاله التى جاءت فى النهاية ردود أفعال فردية لا تمثل غير صاحبها .

---

(١) مؤيد الطلال : أدب حنامينة بين احباطات الشكل الهندسى وتقدم المنظور الاجتماعى ، الأقلام العراقية ، تشرين الثانى ١٩٧٤ ، ص٦٥ .

(٢) المصابيح الزرق ، ص١٨ .

في صبيحة اليوم الثالث من أيلول سنة ١٩٣٩ ، ذهب فارس إلى بيت صاحب المتجر الذي يعمل عنده « فوجده متجهم الوجه ، مربد السحنة كمن نزلت به كارثة . ورآه ينقل من غرفته إلى البهو ثيابا عسكرية ، فهو مطلوب إلى الحرب . وألقى الرجل في يد فارس عشر ليرات هي بقية حسابه وابتسم له ابتسامة مقتضبة وقال له : مع السلامة (١) .

وكانت هذه هي البداية . ثم تتوالى الصور بعد ذلك ، يحاول من خلالها الكاتب أن يقدم تمثيلا موضوعيا لمعنى الحرب إنسانيا ، وهو تمثيل يرصد من خلال فارس الذي قام بدور الملاحظ ، إلا أنه يظل شيئا خارجيا موضوعيا ، لا تنفعل به الشخصية ولا تتفاعل معه بالتالي .

يخرج فارس إلى الشارع متجها إلى منزله ، تلاحقه صورة معلمه بقامته الطويلة وكتفيه العريضتين وعينيه السوداوين . وتتراءى له صورة معلمته وقد ارتمت على صدره تبكي وطفلها يدور حولها دهشاً لكآبة والده ، هلعاً لبكاء والدته (٢) وحينما وصل فارس إلى بيته ، كان الخبر المشؤوم قد سبقه هناك « وألفى والدته تطلي زجاجة المصابيح بالأزرق ، ووالده يروي للجيران أخباراً سيئة جدا عن حالة السوق : الأسعار ارتفعت ، المواد الغذائية اختفت نظام التعتيم فرض ، جميع المتقاعدين استدعوا للخدمة (٣) .

وفي المساء ذهب فارس يطوف في الشارع ، فاستقبلته ريح الخريف بنواحها وغبارها ، وواجهه ظلام يضرب رواقه على كل ماحوله فلا يستبين من الشارع سوى مصابيح زرق قاتمة يخالها الرائي منائر بعيدة يلفها ضباب

---

(١) الرواية ، ص١٩ .

(٢) الرواية ، ٢٠ .

(٣) الرواية ، ص٢١ .

كثيف ، والمدينة غارقة فى وجـــوم ، وصفير الحراس قد أشتد . ومن على الأرصفة يسمع وقع الخطى خلال الظـلام فى سير خائف مسرع إلى البيوت » وحينما عاد فارس إلى منزله فى نحو التاسعة ليلا ، وجد والده جالسا كـعادته على حشية فى الزاوية ، ومن حوله والدته وجيرانهم ، والقنديل يرسل نوراً أزرق شاحبا ، وريح الخريف تعصف فى الخارج فتتسرب تيـــاراتها إلى الداخل ، وتلطم ذبالة القنديل فتتماوج ويتراقص الضوء وتتلاعب الظـلال على الجدران كأنها أشباح الماضى تتراقص أمام والد فارس الذى أنشأ يقص بعض ذكرياته عن الحرب »[1] وحينما انتهت حكايات والد فارس ، سكت عن الكلام « وسكت جميع من حوله إلا الريح ، ظلت تعوى وتعوى وذبالة القنديل الواهنة ترتجف وشبح المستقبل يتخايل فى ألف شـكل ، وأصداء الكلمات التى نطق بها تدوى فتبعث فى الأجساد قشعريرة الخوف »[2]

وكان من الطبيعى بعد هذه الرحلة التى قام بها المؤلف مع فارس أن يتبدل موقف فارس من الحرب ، لـكن الذى حدث أن فارس ظل يشعر بالحرب كشيء خارجى وكل ماحدث أن معرفته من الحرب قد تغيرت .

ومن خلال هذه الشخصية اتجه حنامينه إلى تقديم تمثيل موضوعى للمعنى الانفعالى للحرب . بدأ المؤلف بتقديم البطل على أنه شاب فى مرحلة مبكرة تختلط الأمور فى نفسه بمزاجه الوجدانى الذى تسيطر عليه حب المغـامرة ، فيأخذ الحرب على أنها الأخرى مغامرة وإثارة .

ومن هنا جاء اختيار المؤلف لهذه الشخصية الطـازجة التى لم تألف دمار الحرب وتتعود عليه كما هو الشأن فى صاحب المتجر ووالده وجيرانه ، لكى

---

(١) الرواية ، ص٢٢ .

(٢) الرواية ، ص٢٨ .

ينقل الينا معنى الحرب واقعيا . ففارس يرى المظاهر الأولى الحرب رؤية أولى ، ومن هنا تكون أمانة التسجيل المدقق وبالتالى قوة التأثير المرجوة من هذا التمثيل الموضوعى باعتبار الكاتب معنيا بتعرية المشكلات الواقعية القائمة .

خرج المؤلف فى جولة واقعية مع فارس ، ورصد من خلال ملاحظة فارس ارهاصات الحرب فى كل مكان حوله ، فى الناس ، وفى المادة ، وفى الطبيعة كذلك . فإذا الواقع بكل مكوناته يستشعر الخراب والدمار والظلام وإذا الخوف الرهيب والتوجس الغامض ينتشر فى أرجاء فارس .

ويحاول المؤلف هنا اقامة تصميم محكم البناء بين الأحداث والصورة العامة للجو الذى تتحرك فيه . لقد ظل البيت فى تلك الليلة الأولى يضطرب بذكريات مؤلمة ، وكان الفضاء فى الخارج يضطرب بخيالات مرعبة ، وأشباح ذات رؤوس كالأجراس الكبيرة ، وأذرع كجذور الأشجار الطويلة وأنوف ذات عجرات ضخمة كالشوندرات الحمر القانية [١] .

ومنذ اليوم الأول للحرب أقفرت حياة سكان حى فارس من ملاذها على قلتها وتفاهتها ، فلم يعد هناك رقص ولا غناء بل لم يعد سرور ولا حبور . بدأ تقنين كل شيء وغاضت البسمات مخلفة جهمة كئيبة ، ونامت البلدة على وهم وظلام ... ونام فارس هو الآخر مغتما مفكرا بما يحمل الغد لهم من آلام » [٢] . ذلك أن الحرب أفقدته عمله وهذا هو مايهمه أساساً .

ولما لم يكن لفارس عمل نتيجة هذه الأحداث الخطيرة ، فقد قاده المؤلف الى رحلات حول الواقع لكى يسجل من خلال جولاته الوقائع المادية

---

(١) المصابيح الزرق ، ص٢٨ .

(٢) الرواية ، ص٣٨ .

لمكونات هذا الواقع ، تلك الوقائع التي جمعها المؤلف فى تصميم محكم يمثل الرؤية العامة للعمل التى حاولت أن تنظر إلى الحرب على أنه معادل للمصير الانسانى الذى يترصدخطوات البشرية .

خرج فارس فى رحلاته التى أعدها المؤلف ، وراقب بفضول الناس وهم يضطربون فى شؤونهم اليومية. كانت المدينه الضاحكة قد اعتراها الوجوم . فى كل مكان يتحدثون عن الحرب . وصبغت المدينة باللون الأزرق ، من مصابيحها حتى أبوابها و نوافذها وواجهاتها الزجاجية ، ويكتشف فارس مع طرافة المنظر أن « سعر الصباغ قد ارتفع لكثرة الطلب عليه ، وأن « من لم يجد صباغا استعمل نيلة الغسيل » [١] .

وخلال هذه الجولات يقدم المؤلف من خلال فارس بعض التقارير المحايدة ، وفى كل مكان ارتفعت السلالم ، وأخذ الناس يتسابقون إلى طلى بيوتهم . وفى آلاف النوافذ والشرفات شرعت آلاف الأيدى تمر بفراشيها على البللور النقى الشفاف ، فتحيله إلى لون ازرق كامد يقبض النفس . وعلى أبواب الحوانيت وقف البائعون كجلادين يصطنعون العبوس كي لا يطمع بهم الشارون : عندكم طحين ؟ لا . قمح ؟ لا . سكر ؟ لا . بن ؟ ولا بن . رز؟ ولا هذا ... وشرطة البلدية يلصقون بلاغات الحكومة على الجدران حاملة الطمينات إلى الأهلية والتهديدات إلى التجار والبائعين وخلال هذه المهزلة الرسمية تختفى أكثر فأكثر جميع الأطعمة والحاجيات من الأسواق » [٢] .

وتمضى رواية المصابيح الزرق لحنامينه على هذا النحو ، فى محاولة لإيجاد جو عام يكون تمثيلا للرؤية الفنية من ناحية ، ومجالا تتحرك فيه الشخصيات

---

(١) الرواية ، ص٤٧ .

(٢) الرواية ، ص ص٤٧ — ٤٨ .

من ناحية أخرى . أما الشخصيات ، فتظل كما هى شخصيات فردية قد تؤثر فيها أحداث الواقع ، لكنها قل أن تؤثر هى فيه وبالتالي أن تتفاعل معه . وحتى إذا حدث هناك نوع من التفاعل ، فهو تفاعل يعكس مصلحة فردية لا شأن لها بالصيغة العامة . وهذا هو ماحدث بالنسبة لفارس حينما عاين صورة الخراب تطل عليه من كل وجه من وجوه الحياة . يقول المؤلف « فلما انتصف النهار ، عاد إلى الحى تختلط فى ذهنه وتتشابك أفكار لا عهد له بها من قبل ، وتتصارع فى عالمه الداخلى نوازع شتى مشوشة لا يعرف مصدرها ولا مغزاها ، وقد أحس أنه بدأ يتعرف إلى أشياء جديدة فى الحياة. أشياء تركت فى نفسه شعوراً كئيبا مبهما »(١)

ولقد أحس المؤلف فى ثنايا روايته بعد أن تقدم البناء كيف أن فارس شخصية فردية فى تكوينها وأنها لا تستطيع أن تقدم أكثر من التسجيل لبعض الملاحظات ولهذا نراه يتدخل أحيانا بطريقة مباشرة ، وفى بعض الأحيان عن طريق الشخصيات الأخرى لكى يقدم موقفاً يطمع فى أكثر من مجرد التسجيل ، حينما يحاول حصر الملاحظات المسجلة للتعبير عن موقف . نرى هذا مثلا فى قول أبى فارس « فى الحرب لا يشبع الناس ، فإذا لم يموتوا جوعاً فمعنى هذا أنهم محظوظون »(٢) . كما نراه فى شرح المؤلف لمفهوم الظروف الاستثنائية التى يرفع شعارها جريس المختار فى وجه الناس . يقول المؤلف معلقا : « وكانت هذه الظروف الاستثنائية تعنى السكوت عن كل شىء ، الغلاء والبطالة وفقدان الخبز والكاز ، وتعسف الحاكم وظلم

---

(١) المصابيح الزرق ، ص ٥٠ .

(٢) الرواية ، ص ٦٦ .

المستشار (١) .

لقد أراد حنامينه أن يقدم رؤية واقعية تسجيلية للحرب كمعنى عند الإنسان العادى ولذلك كان تركيزه الأكثر على تلك الوقائع والمشاهد التى تقدم تمثيلا موضوعيا لرؤيته . أما الشخصية التى حملت أحداث العمل ، فهى شخصية فردية تمارس الحياة من خلال منهج فردى قائم على البطولة ، ولهذا اقتصر دوره هنا على حضوره المستمر فى المشاهد بإعتباره الراصد لها .

يتحرك فارس فى العمل ليحقق مزيداً من البطولات الفردية التى يستغل الكاتب مشاهدها لتسجيل المزيد من الوقائع .

يتزاحم الناس على المختار فى الجزء الخامس من الفصل الأول طلبا لدفتر خبز الفقير ، ويطل فارس على هذا التزاحم بين الضجة والأصوات ودخان السكاير ونهات العجائز وبعض الشتائم البزقة الخافتة تعلو من كل صوب . ويحاول المختار ومساعده بشارة القندلفت أن يوقعا بأرملة شابة تحاول بدورها أن تستدرجها طمعا فى أن تحصل منها – بالمقابل – على نصيبها مضاعفاً من بطاقات خبز الفقير (٢)

ويشتد الزحام أكثر فى الجزء السادس والجزء السابع من نفس الفصل أمام بائع الكاز وأمام الأفران ويطل فارس هنا وهنا لكى يحقق بطولات فردية من ناحية ولكى يسجل الكاتب من خلاله صورة الواقع الاجتماعى من ناحية أخرى . استطاع فارس أن يحصل من الزحام الأول على « الكاز » له ولجارتهم وانتهى ببطولة فائزة فى المشهد الأول . أما فى المشهد الثانى فلم ينته الأمر بسلام ، فقد خاض معركة مع حسن الفران انتهت بإيداعه السجن .

(١) الرواية ، ص ٧٠ .

(٢) الرواية ، ص ص ٧٥ - ٧٦ .

ويقدم المؤلف تسجيله للوقعتين فى تفاصيل دقيقة تجتهد فى أن تقدم انعكاس معنى الحرب على الطبقة الكادحة ، فيقول فى مشهد البحث عن الخبز الذى انتهى بمعركة فارس « كانت الأفران مغلقة ، والخبازون يطلون على الناس من الكوى فى الواجهات ، ولم يكن أحد يدرى كيف يصنع الخبز فى داخلها ولا مما يصنع ، ومئات الأيدى ترتفع فى الفضاء متوسلة ضارعة للرغيف. وأصحاب الأفران كالأرباب يطلون على عبادهم من عل ويصرخون فيهم بلا إنقطاع ... ... وقد استبدت بهم شهوة وحشية طاغية للربح . فهم يتناولون الخبز من بيت النـــار ، ويلقونه فوق الأيدى الممدودة فتتلقفه وتحترق به وتتعـارك عراكا قاسياً حول كل رغيف . وفى غمرة هذا العـراك تتحول الأصابع إلى مخالب والأسنان إلى أنياب ، وتعصف بالجميع عاصفة جامحة من حب القتـــال وتثور فى نفوسهم كل مآسى الماضى ، قاذفة برواسب الذل والخنوع والخوف إلى الشيطان . (١)

لم يستطع المؤلف أن يستغل أزمة الحاجة وضغط القهر عند الجمـاهير فى هذه المنـاسبة ، فحركها على نحو ساذج ، تحولت إلى مشاجرة ، سب فيها النـاس الفران والحكومة والاستعمار الفرنسى ، وانتهت بتدخل البوليس والقبض على عدد من أطراف الشجار ومنهم فارس .

والأرجح أن سجن فارس أصاب المؤلف بحيرة شديدة ، لأنه كان يعلق عليه كثيراً فى ملاحظة الوقائع وتسجيلها . لكن الذى سهل الأمر على المؤلف أن فارس لم يكن شخصية متفاعلة مع تلك الأحداث ومن ثم فسيان أن تأتى الأحداث مرصودة من خلال ملاحظته أو أن تأتى مسجلة من خلال المؤلف.

---

(١) المصابيح الزرق ، ص ص ١١٢ — ١١٣ .

ولهذا سنرى أن أسلوب الرواية لم يتأثر كثيراً بغياب فارس ، فظل كما هو طوال حضوره .

يقرر أهل الحى الاضراب احتجاجاً على احتجاز أبنائه « فارس وعبد القادر وحسن » . ويحاول المؤلف أن يقدم صورة تسجيلية للجو الذى ستتحرك فيه الأحداث على نحو يشى بمضمون ما سوف يحدث ، فيقول فى مطلع القسم الثالث عشر من الفصل الأول : « أصبح اليوم التالى غائماً منذراً بالشر . كانت السماء متبلدة بالغيوم ، وعلى صفحتها الدكناء — يلتمع من حين لآخر وميض خاطف كالنذير ، ويكثر شىء ما متناهى الضخامة تلوح نيوبه الحادة من بين الغيوم، ويقهقه الرعد هادراً كأنه يحطم بين يديه بقوة لا مثيل لها صفحة السماء . وتنهمر الأمطار جامحة غضوباً ، كأن حياتها قد أزمعت ثقب وجه الأرض . ومن صوب البحر المتصاعد جبالا من الأمواج الطاغية ذات الزبد ، تهب ريح عاتية ، تهز الأشجار لتقتلعها وتحملها إلى بعيد » .
وواضح من هذا التقديم مدى التمهيد لجو الأحداث التى ستتحرك ، وإن كان المؤلف لا يكتفى بهذه الدلالة . فيصرح بعدها مباشرة «ويبدو أن غضبة الطبيعة هذه قد ألهبت غضبة الناس ، لفحتها وتفاعلت معها ، فأنتجتا معا ضراماً من اللهب يتزى فى الوجوه ، ويتسعر أكرات من نار تتدحرج على الأرصفة ، ويشتعل حقداً فى العيون المطلة من المنعطفات وزوايا الشوارع .»(١)

وبرغم هذا الحشد ، وتلك المواقف ، إلا أن قضية فارس ظلت قضية خاصة ، مجرد عراك بينه وبين فرد آخر لتأكيد قوته الذاتية وبطولته الفردية . ولهذا كان خطأ من المؤلف أن أحال هذا الموقف الذاتى البحت إلى

(١) الرواية ، ص ١٤٣ .

محاولة للبحث عن قيمة نضال بطولى ، أشار إليها فى حديث عبد القادر لحسن الفران فى غرفة التوقيف بالمخفر ، كما أشار إليها فى حديث محمد الحلبى الجزار لمختار الحى الذى يمثل الحكومة وذلك قبيل الإضراب فى منزل أبى فارس .

لقد جعل المؤلف سوق البلدة ، بل البلدة كلها تقوم بإضراب شامل موجه إلى الحكومة وممثليها والاستعمار الفرنسى لمدة خمسة أيام كاملة ، مات فيها من مات وسجن من سجن وذلك بسبب القبض على فارس الذى لم يكن فى يوم من الأيام بطلا إلا بالمفهوم الفردى الأنانى .

*

تنتمى رواية المصابيح الزرق لحنامينه إذن إلى الواقعية التسجيلية[١] برؤيتها وأسلوب بنائها . ربما أراد المؤلف من حادث فارس والقبض عليه أن يجعلها مناسبة لتفجير الكامن فى نفوس الناس . لكن تظل الثورة مع هذا ثورة بتراء ويظل البطل المحورى فى الرواية هو البطل البيرونى الذى رأيناه أساس الرؤية فى الواقعية التسجيلية . قد يحدث تأثيراً فى الواقع ، لكن لا يتأثر بحركته لإنشغاله بهموم ذاته . وهكذا لم يتغير فارس خلال فترة السجن ، رغم مصاحبته لعبد القادر ذى الميول السياسية ، وظل كما هو ممثلا لذاته الفردية .

لذلك فعندما عاد من السجن إلى منزله بعد غيبة عام ونصف ، كان أول ما فكر فيه هو استنكاره للطعام الذى قدم له ، فقلب أرغفة الخبز وأقراص

---

(٢) هذا بالرغم مما فى الرواية من مشاهد ثورية ، وبرغم انتماء أعمال الكاتب الأخرى إلى الواقعية التحليلة والواقعية الاشتراكية وذلك بحكم انتمائه السياسى وأيدلوجيته الفكرية ، ومن الطبيعى فى أدبنا العربى المعاصر أن نرى مثل هذا الاختلاف فى انتاج الكاتب الواحد ، وذلك بحكم التغير السريع والمتلاحق فى حركة المجتمع من ناحية ، وفى تكوين الأديب العربى من ناحيه أخرى .

الكبة ... كان ينتظر طعـــاما أشهى ، كان ، بعد هذه الأيام التى قضاها فى السجن ، يتوقع أن يجد غير الخبز الشعير وكبة الذرة (١) وفى الصباح خرج يبحث عن عمل ، وكان أول ما فكر فيه بعـد أن شعر بالبطـــالة وصعوبة الحصول على عمل ، أن السجن أفضل ، هناك لم أكن أفكر بالعمل على الأقل كنت مرتاحاً من هذا العذاب » ويقارن بين البطـالة والسجن منتهيا إلى أن « البطـالة أقسى » « وبعـد أن طغى يأسه شتم البطـالة والسجن والوجود دفعة واحدة »(٢)

ويذهب إلى منزل معلمه صاحب المتجر الذى كان يعمل به ليسأل أرملة الرجل عن عمل له وليواسيها من فقيـــدها . ولكنه لا يرى فيها سوى أن جسمها « كان لدناً رخصا ، وقد اكتنز بسمنة خفيفة جعـلته أكثر استثارة للنفس،وعينيها ذابلتـان ، وشعرها مضفور بشكل يعطى وجهها الخمرى مجالا لإبراز استدارته الجميـلة ، وخصرها ضـامر يحيط به زنـار ينتهى طرفاه بشرابتـين ، وشفتها السفلى تبدو لامعـة أبدا كأن عليها رحيقا ندياً ، ونظراتها عاودت الإبتسام من بين الدمـع ، وصـدرها ذاك لا يزال جميلا كما كان »(٣)

ومن الطبيعى أن ينظر فارس إلى المرأة هذه النظرة الحسية الشبقة ، رغم المناسبة وذلك لأنه يتحرك بمنطق الأنانيـة الفردية التى تشغلها همومها الخاصة عن الالتفات إلى هموم الآخرين وبالتالى الالتفات إلى حركة الواقع .

---

(١) الرواية ، ص ١٧٨ .
(٢) الرواية ، ص ١٩١ .
(٣) الرواية ، ص ١٩٧ .

ويتـابـع المؤلف مـع فارس سلسله اندفاعاته الفردية التى انتهت به وقد حطم نفسه .

اندفـع فارس فى حركة ذاتية مغـايرة تماماً لما جريات أحداث الحرب حوله ، واندفعت الحركة البنائية فى الرواية تقدم من خلاله ـ منذ أن خرج من السجن ـ رصداً زائما لحركة الواقع ، ولكنه تمثيل موضوعى الرؤية العامة التى يحركها فارس .

تقلاشى أخبار الحرب والمجاعات والعراك والثورة مرة واحدة فى الجزء السادس من الفصل الثانى ، وتصبح البيئة مسرحا لأحداث مغايرة ، تتغير معها المشاهد ، ويتغير معها الجو العام . لقد « وجد فارس نفسه بغتة ـ أمام رندة محبوبته . كانت تسير فى الشارع الكبير . غبطة لا حد لها غمرت كيانه كله ، وفرح عظيم أفعم قلبه فتوقف بغير إرادة منه ، ودق قلبه دقات سمعها فى أذنيه . ثم وجد نفسه يتجه فى الاتجاه المعاكس مسوقا برغبة جامحة فى اللحاق بها . أسرع ينحدر صوب البحر ، وقرص الشمس قانيا مدنفا يغطس أكثر فأكثر فى البحر . ومن القباب المجاورة تتصاعد إلى الاعالى تكبيرات المؤذنين داعية إلى الصلاة ، وخلال سيره المندفع وراء رنده ، يصطدم بطفل قفز فجأة إلى الرصيف فيتضايق ويرى أنه « كان يجب أن يدفع الطفل الذى ألقته الصدمة أرضا ، ولكنه تابع السير مشفقا أن تغيب رنده عن ناظريه »(٢)

ويتحدث معه أبوه فى فصل تال عن معنى الكرامة والعمل من أجل الوطن ومن أجل الغير ، ويذكره فى حماس بطولى بموقف الحى واضرابهم عقب سجنه . ولكن كل هذا الحديث لا يترك أثراً فى نفس فارس . كلمة واحدة فقط قالتها أمه فى نهاية حديث أبيه . قالت إمه إنها سوف تخطب له

(١) المصابيح الزرق ، ص ١٩٨ .

إذا وفق إلى عمل . يقول حنامينه « عبارة واحدة فقط شغلته أكثر من سواها ، تلك قول أمه « سأخطب لك إذا اشتغلت » « وإذا تصور هذا الحلم وقد تحقق ، شعر بغبطة لا حد لها ونام وهو يحلم بالشغل والخطوبة معـا . (١)

وعندما أحب فارس رندة ، أحبها بأسلوبه الخاص كبطل فردي يحرص كل الحرص على ذاته، وذاته فقط . ولهذا فقد بدأ وكأنه أحرص على أن يُحب من أن يحب . ففي اليوم التـالي للقائه بها مصادفة ، وبعـد أن خرجت إلى العمل مع أمه ، وقف على باب البيت ، يلاحقها ببصره « حتى غابتا في الشارع، لكن الفتاة التفتت قبل أن تتوارى إلى وراء ، وكان فارس يراهن على حياته أنها ستلتفت . وقد سره ذلك كأن الحيـاة قد منحته منحة كـبرى لا يدرى لشدة الفرح كيف يتقبلها ، (٢)

وبرغم أنه يوفق إلى عمل لا بأس به بمساعدة أرملة معلمه السابق ، حيث اتخذته بالمقـابل عشيقا لها ، إلا أنه لا يفتـأ يقول لنفسه « آه من هذه الحرب ... مصائبي فيها أكثر من مصائب الناس » (٣)

وينتهى العمل ، ويجد فارس نفسه من جديد بلا عمل ، فيتطوع جنديا في الجيش الفرنسي ، وهو يعرف أن التطـوع مـع الفرنسيين ليس بالأمر المستحب (٤) وحينما بلغه أن أباه يأمره في مقابل تطوعه ألا يعود إلى الحى مرة أخرى ، بعد هذه الفعـلة التي جعلت شيبته في الوحل ، أحس فارس

---

(١) الرواية ، ص ٢٠٩ .

(٢) الرواية ،ص ٢١٢ .

(٣) الرواية ،ص ٢٤٥ .

(٤) الرواية ، ص ٢٨٦ .

« بالذم والغربة والعذاب ، وراح يبحث عن النسيان ، لجأ إلى الخمر وأدمنه »[1] .

وعند رحيله فى طرادة إلى ميدان القتال ، ازدحم فى الميناء المقفر لمدينة هجرها سكانها جمع صغير . آباء وأمهات وأخوات المسافرين . كانت المناديل البيض شارات الوداع تلوح من الساحل بأيدى الأمهات فترتفع من قلب أليم مناديل مماثلة ، يخيل اليك أنها تقول « اذكرونا مثل ذكرانا لكم » . وثمة فى طرف الميناء عجوز تبكى وولدها المسافر مطرق بين يديها لا يدرى مايقول . وشيخ يتوكأ على عصاه ، يتكلم وكأنه يبكى « لا تنس أمك وأخوتك ، ربما رجعت فما وجدتنى » ورجال يوقظون ذكرياتهم النائمة . وفى الجو ترين جهامة خرساء تضغط كالرصاص على الصدور . ومدخنة الدارعة ترسل عموداً أسود من لهاثها المبابى ، تلفه الريح وتذروه . وصافرة تخور وتتضافى فى طلب المزيد . وحبالا من نظرات الوداع المشدودة بين الساحل وصدر البحر »[2]

لقد جاءت لحظة الوداع الأخيرة ، وكانت أخيرة بالفعل ، كما يحاول المقطع الأخير أن يقول . سقط بعدها فارس ، فحطم بهذا نفسه كما حطم الآخرين من حوله الذين كان لهم قوت أيامهم .

اندفع فارس مع طموحاته الفردية ، وساقه اندفاعه إلى التطوع محارباً فى جيش يحتل بلده ويضطهد أهله . وسافر غريبا إلى أرض لا يعرفها ومات حتى قبل أن يطلق رصاصة واحدة ، بلا مقابل .

---

(١) المصابيح الزرق ، ص ٢٨٦ .

(٢) الرواية ، ص ٢٩٠ .

ونحن لا نستطيع أن نقول عن فارس أنه ضحية الظروف كما قال له أبوه من قبل : أنت صغير ، فتى ، شاب ، قل ماشئت . أنت رجل ولا تجارب لديك فما النفع ؟ لقد وجدت نفسك في وضع صعب : حرب ، معركة مع الفران ، سجن ، بطالة ، يأس استخفاف بكل شيء . (١)

ففارس في الواقع مسئول عن سلوكه وأفعاله واختياره لها . وقد فات أبوه أن يقول له : إن تجاربك لا تتعدى حدود ذاتك ، فلم تستطع أن تبصر أكثر من موضع قدمك ، وإنك لم تحاول أن تنظر إلى الآخرين فتأخذ منهم وتعطى لهم .

*

المصابيح الزرق لحنامينه ، رواية بطل عاش الحرب العالمية الثانية ، وشغله من أمرها ما يعنيه هو فقط كفرد تحركه مصالحه الشخصية ، وفى سبيلها يحطم كل شيء .

قسم المؤلف روايته ثلاثة فصول ، وكل فصل إلى عدة أجزاء . بدأ الفصل الأول بالحرب وانعكاساتها على حركة الحياة فى حى من الأحياء الفقيرة بمدينة اللاذقية . ولما كانت الرواية رواية بطل بيروني ، لذلك فقد اصطحب المؤلف بطله فى رحلة حول مكونات الواقع من حوله ليرصد من خلاله صورة هذا الواقع الذى يقدم تمثيلا موضوعياً للرؤية العامة فى العمل .

وينتهى الفصل الأول بدخول فارس السجن كما أوضحنا فى التحليل السابق . وهنا تتجمد حركة الواقع فى الحى ، وتنتقل مع فارس إلى السجن ثم لا تلبث أن تنتقل معه إلى الخارج حينما يخرج من السجن شاباً بلا عمل .

---

(٣) الرواية ، ص ٢٠٥

وتظل الحركة الروائية مع فارس فى بحثه عن العمل ، وفى مغامراته مع أرملة صاحب العمل الذى كان يعمل عنده فارس قبل الحرب ، ومع راندة جارته وحبيبته . وهنا تختفى أو تكاد أنباء الحرب .

ثم يرحل فارس فى بارجة حربية بعد أن تطوع فى الجيش الفرنسى ، ويموت أبو رزق الصفتلى أحد الجيران، وكان فارس يحب صحبته خاصة فى الصيد، وتمرض راندة بالسل وينقلونها إلى لبنان ، ويتحسس أبو فارس جرحه القديم فى صدره ويتذكر رحلته مع الحرب .

والواقع أن كل خبر من هذه الأخبار التى انتهى بها الفصل الثانى ، كما هو ملاحظ وفق خطة محكمة وتصميم معمارى ، أراده المؤلف نسقاً يجسد المستقبل الذى ينتظر فارس . فرحيل فارس متطوعاً فى الجيش الفرنسى كان بداية النهاية بالنسبة اليه ، كما كان تجميعا لكل المكونات الخاصة بشخصيته ، وكذلك كان تعرية وكشفا له أمام الآخرين الذين خدعوا فيه .

كان موت الصفتلى نذيراً بالإنتهاء المترقب لفارس . لقد تعرف فارس من قبل عن طريق صحبته للصفتلى على الفتى العربى نجوم . ونجوم هذا كان المحرك لطموحات فارس الداخلية بعد ذلك عندما تقابلا مصادفة فى العمل بعد خروج فارس من السجن ، فقد كان نجوم صاحب فكرة التطوع فى الجيش الفرنسى .

ومرض راندة : الحب والأمل بهذا الداء ورحيلها كان توطئة بلا شك للموت القادم ، ثم كان على أبى فارس أن يتحسس جرحه القديم فى صدره ، وأن يتذكر الماضى الأليم انتظارا لغد آلم .

ويأتى الفصل الثالث ، أقصر فصول الرواية ، وقد انتهت الحرب العالمية ونجوم ملقى فى المستشفى مقطوع الرجل يقص على أبى فارس كيف مات

ابنه . ثم تموت راندة . ويحرك الكاتب هذه الأحداث من خلال جو عام مشبع بالفجيعة على هذا النحو : « وكانت السماء تزدحم بغيوم ، مستعدة فى كل لحظـة لأن ترد للبحر مااختزنته شمسها فى أيام الصيف ، وريـح الشمال الغضوب تعوى كأنها تندب عزيزاً مات ، وعواء كلب يعوى من بعيد ، كعادته أبداً فى أنصاف الليالى حين تجوس أشباح الرجال أطراف الحقول وتنبعث فى نفوس الشجيين أشواق وأحزان لا تدفع ولا تنفع بسوى اللقاء أو الغنـاء أو البكاء . ومن الزقاق المجاور يتناهى عويل امرأة ، ما إن سمعه أبو فارس حتى توقف عن السير »(١)

(١) المصابيح الزرق ، ص ٣١٤ .

اسماعيل ولى الدين والاهتمام بالحقيقة المادية للواقع :

لعل أهم مايميز هذه الواقعية التسجيلية ، هو حرصها على النفاذ المباشر فى الحياة والواقع ، وذلك بالالتفات إلى الواقع بجزئياته ورصده فى دقة تقترب من الدقة العلمية ، ثم تسجيله كحقائق مادية لواقع أحداث وشخصيات العمل .

لقد أراد كتاب الواقعية التسجيلية من هذا ، تقديم صور للواقع تتناسب أحيانا مع أفكارهم عن هذا الواقع .

والواقع فى هذه الواقعية التسجيلية، واقع خارجى ، تام وجاهز، لم تخلقه الشخصية وإنما تعيش فيه ، ويظل «كشىء قائم بذاته لاتأتى له الدلالة التامة إلا بواسطة فنون العرض والاستمالة ، وهذا يعنى أن الأحداث قد وقعت بالفعل . وأن أسبابها ، أى فكرة المجتمع ، كانت قائمة قبل أن تبدأ هذه الأحداث [1] » .

فى رواية « لم نعد جوارى لكم » للكاتبة الفلسطينية سحر خليفة ، تبدأ الرواية بعرض تفصيلى لجزئيات المكان . «من خلال أشجار السرو الداكنة الخضراء المشوقة القدود ، ظهرت البناية الكبيرة بقرميدها الهرمى الأحمر مذكرة بالكنائس العتيقة الضخمة التى ترصع جبال القدس وهضابها ، لم تكن البناية كنيسة ، ولم تكن المدينة بيت المقدس ، ولم يكن الزوار ممن منَّ الله عليهم بسكينة الإيمان وخشوعه ، فقد كانت البناية مكتبة عتيقة البنيان ، حديثة المحتويات . وكانت المدينة رام الله ، وكان الزوار هم علية — أو من نسميهم كذلك — المثقفون ... وأشباه المثقفين ... وأدعياء الثقافة ... وهلم

---

(١) ادوين موير : بناء الرواية ص ١٢٥ .

جرا ».. القاعة واسعة فسيحة ، وبعض أعمدة رخامية تتناثر هنا وهناك ، وفى الركن مدفأة أمريكية ضخمة ، وفى مقابلها منصة عريضة يجلس خلفها شاب وإلى جواره صندوق النقود ، وخلفه تقبع رفوف من الكتب المتنوعة. فى طرف القاعة إلى أقصى اليمين ركن محاط بالزجاج الأصفر من جوانبه الثلاثة ، ويوصل بينه وبين القاعة باب زجاجى وآخر خشبى يؤدى إلى المطبخ الصغير وملحقاته . أما الواجهة المقابلة للمدخل فقد جعلت على شكل قاطع خشبى مزخرف، وفى الركن الزجاجى وخلف مكتب لامع من الخشب المصقول جلست صاحبة المكان »(١) .

جمعت الكاتبة فيضا من التفصيلات الدقيقة حول المكان : موقعه ، هويته ، ملامحه ، ووصف الأثاث به ، وذلك بقصد الوضوح فى تصوير الواقع المحيط بالشخصية .

لقد أرادت الكاتبة أن تقـــدم مشهدا عاما مسجلا من الخارج من عين موضوعية تبسط أمامها جزئيات المشهد ودقائقه حتى أنها لم تغفل الوقت والجو، الذى كان خليطا متحركا بعدد متنوع من الأصوات «نقر المطر حبات السرو الكروية ، فاهتزت الفروع برعشات تذكر بالحب والحيـاة ، وغطت أعالى الأشجار الخضراء غلالات شاحبة من البخار المتصاعد من الأرض الحمـراء المرتوية . ونبح كلب فى سفح الجبل البعيد ، ومرت سيارة على الشارع اللامع كجدول رقراق ، وإذا غاصت العجلات فى الماء انطلق الرشاش متسابقا فى كل اتجاه »(٢) .

ويمثل هذا الخليط الكثيف من فيضان التفصيلات الخاصة بالمشهد ، يمثل

---

(١) سحر خليفة : لم نعد جوارى لكم ، ص ص ١٣ - ١٤ .

(٢) لم نعد جوارى لكم ، ص ١٣ .

الجو الذى تتحرك فى اطاره الأحداث والشخصيات .

والواضح فى هذه الواقعية العسجلية ، أن شغفها هذا المغرق بالتفاصيل كان محاولة منها للنفاذ إلى داخل شكل الحياة المقدمة بكل ماعليها من جزئيات، ويحتاج هذا بلا شك إلى مهارة فنية من الكاتب الروائى، حتى لايؤدى الحرص على الجانب الآلى فى العمل إلى افساده بتشتيت انتباه القارئ، وتبديد رغبته ووقته.وهنا يختلف نجاح الكتاب ، وتختلف الروايات كذلك بمقدار مافى هذه التفصيلات من حيوية .

فالبرغم من الشاعرية التى قدمت بها سحر خليفة مشهدها السابق ، الا أننا مع هذا نشعر وكأننا أمام عالم مزدحم بالصور التى قد تكشف عن لون من الاحساس بالترف العقلى ، لكنها تفتقر مع هذا الى الحيوية التى يمكن أن نراها فى المشهد التالى من رواية حديقة زهران لعبد الفتاح رزق : « وفى عصر كل يوم وعندما تعلن الأجراس انتهاء الحصص فى المدارس المحيطة بالشارع، يندفع العشرات من تلامذة سعيد الأول والعباسية والفاروقية فى مواكب ، لتتجاوب فى أرجاء الشارع صرخاتهم المرحة وصيحاتهم السعيدة غير المبالية ، وحتى عندما يتفقون وينقسمون الى فريقين يتباريان بالكرة، فإن الضجيج لايبارح الشارع أبداً . بداية ملعبهم عند أول الشارع من ناحية الباب الرئيسى للعباسية الثانوية والباب الخلفى لسعيد الأول الابتدائية ثم الشارع الضيق الذى يصل إلى الفاروقية الثانوية. ونهاية الملعب التى يحددونها بقطع الحجارة عند الباب الخلفى للعباسية الثانوية ، حيث المسافة بين المدرسة وشارع محرم بك بضع خطوات . ولو كان الشارع مزدحما بالبيوت ، لثار سكانها على هذه الفوضى التى يشيعونها فى اصرار يوما بعد آخر ، ولكن جانب الشارع القبلى يحتله بناء مدرسة العباسية من أوله حتى آخره . أما الجانب

الآخر فلا يشغله الا ذلك القصر الكبير الذى يحيطه السور المتآكل ، وبقيته أرض خلاء مليئة بالأكوام والحجارة . وقد أجمع التلاميذ على أنها أرض لا تصلح للعب الكرة »(١).

فباستثناء المعلومات التى حرص الكاتب على الاستزادة منها ، فنرى أن سبب تفوق هذا المشهد على مشهد سحر خليفة يكمن فى حيويته ، وحيويته تكمن فى قدرته على تحويل الأفكار إلى أصوات وحركات .

وأحيانا يتحول هذا التسجيل إلى حركات حياة تنبىء عن العالم المحسوس الذى يريد الكاتب أن يضعه أمامنا ، وتصبح الأصوات والملابس وقطع الأثاث أفكاراً تكشف عن شكل الحياة الذى يريد أن يقدمه الكاتب ، على نحو ما نرى فى المشهد التالى من رواية قهوة الماوردى لمحمد جلال ، والذى استهل به روايته استهلالا يشبه إلى حد كبير المشهد المطل على الزقاق الذى افتتح به نجيب محفوظ روايته « زقاق المدق » ، فكلاهما يكشف عن بداية الحركة فى صباح حى شعبى فى القاهرة . يقول محمد جلال مصورا هذا المشهد « تفتح النهار فى شارع الماوردى ، نادى عم سيد بصوته الجهير على جرائده . تغنى عبد الله بفوله الكهرمان ، تمايل عم طه بائع الحلوى ، زقزق أطفال المنيرة حول عربته المزدانة ، تراقص سفروت : صباحنا لبن . انطلق صوت الشيخ الطبلاوى يرتل سورة يوسف من مقهى الماوردى . ارتفع صوت وقور : الله . الله ، تصاعدت رائحة البخور ، تفتحت نوافذ البيوت ، بدت كأنها تتسابق ، تريد نصيبها من البخور المعطرة ، تصدر المعلم ابراهيم الماوردى مقهاه ، امتلأ صوته بالحب وهو يرد على تحايا الصباح ، حياه عبد المتجلى افندى فى

---

(١) عبد الفتاح رزق : حديقة زهران ، ص ص ٦ ـ ٧ .

جلال ، قام المعلم من مقعده شد على يده ، اعتذر عبد المتجلى عن اشتراكه في الاحتفال بعودة سليم لضيق الوقت ، تذكر ابراهيم ، نسى احضار زجاجات الشربات من بيته . أمر المعلم صبيه يطير إلى بيته ويجيء بها ، تبين ابراهيم بعد ذهاب سفروت أن أشياء ضرورية لاستقبال نسيم لم تنجز بعد ، المقاعد التي جاء بها من عند الفراش لم ترص ، والمقهى لم يستكمل زينته ، تطلع في اتجاه بيت نسيم ، ينتظر حضوره بين لحظة وأخرى ، حدق في نافذة بيته المغلقة ، ارتفع صوت أحد زبائنه يريد كوبا من الشاى(١) .

لقد استطاع محمد جلال أن يقدم مشهده السابق كطاقة نشطة مجسمة لعملية الحياة ، كما استطاع أن يمد حدود شخصياته بنوع من الاتصال بحركة الحياة من حولها .

*

وأعمال اسماعيل ولى الدين الروائية المتعددة ومنها حمام الملاطيلى ١٩٧١ ـ الأقمر ١٩٧٢ ـ حمص أخضر ١٩٧٣ ـ تجربة حب ١٩٧٤ ـ السلخانة ١٩٧٦ ـ دار التفاح ١٩٧٧ وبيت القاضى ١٩٧٧ وغيرها . هذه الأعمال رغم سطحية التناول فيها وضعف بنائها الفنى ، تكشف عن شغف كبير بالتفاصيل التى يمكن أن تنتمى إلى هذا اللون من الحشد الذى يشتت انتباهنا ويؤدى إلى تبديد الوقت والرغبة والفضول والاتصال . تبدأ رواية الباطنية بداية ترتكز على الجانب الآلى ، وتذكرنا ببداية زقاق مدق نجيب محفوظ ، وببداية قهوة الماوردى لمحمد جلال ، فى محاولتها تصوير الجو الحركى لشكل الحياة المقدمة . لكن الباطنية تهتم خلال التصوير بالمعلومات التى تجعل العمل أميل إلى طابع

(١) محمد جلال : قهوة الماوردي : ص ٥ .

رواية الحقبة ، وهو ما استطاع أن يتجنبه نجيب محفوظ .

تبدأ رواية الباطنية على هذا النحو : « أجساد متحركة متدفقة خارجة من الجحور الواقعة خلف سور صلاح الدين عند كيان الزبالة وتل قطع المرآة . أجساد قادمة فى عجلة من دروب المحروق والشعلان والدليل ، من سكة بير المش وزرع النوى . بعد أن انتهى المصلون من صلاتهم وقبل تحية بعضهم لبعض كالعادة ، بحث كل واحد منهم عن شبشبه أو صندله أو حذائه . الحافى منهم كان الأسرع فى الجرى ، باحثا عن الأصوات والشجار والدخان . ذاهبين تكسو وجوههم البركة وماء الوضوء من زوايا سيد عبد النور ، الأربعين والشيخ عليش » (١) .

وتتقدم الرواية بعد ذلك لتقدم مع الأحداث والشخصيات صورا تفصيلية دقيقة للعالم المحسوس حولها ، وذلك من خلال الاهتمام بالمعلومات المقدمة فى صورة تقارير اخبارية : « هناك فى الباطنية ، عند حوش قدم ، عند موقع منزل جمال الدين الذهبى الذى لم يبق منه سوى القاعة الكبرى وحوائطها المنقوشة بالتراب والرطوبة والقدم ، ونافورة فى فناء الدار سرق أغلب رخامها لتبقى أطلالا رائعة ومرتعا للعناكب فى بطنيتها المرتفعة قليلا عن الأرض التى باتت طينية بعد أن كانت من الرخام المخملى ، ومحراب صغير لم تعد كلماته ونقوشه ظاهرة للعيان . أما سقف الدار المحلى بالذهب فقد أصبح فى خبر كان » (٢) .

فى هذه البيئة دهم البوليس المنطقة ، وقبض على عدد من بائعى المخدرات

---

(١) الباطنية ص ٧ .

(٢) الرواية ، ص ٨ .

ممن يعيشون داخل هذه البيئة ، التي تجمع مع بائعي المخدر عدداً من المدمنين ، لا يتمنى المؤلف أن يقدم تقريرا عنهم وعن المخدرات ، وهو تقرير لا يكتفي بتسجيل الظاهرة ، وإنما يشف أيضا عن اداة تكشف وجهة نظر المؤلف المسبقة : « لم يفق سكان الحي من دهشة وقوع وقوع الكبار في أيدي البوليس في لحظة خاطفة قصيرة إلا بعد رحيلهم من المنطقة وانفضاض السامر الذي جمعه دخول البوليس ورائحة الحشيش المحروق التي يلهث وراءها الكبار والعجائز المساكين الذين انحرفوا منذ سنوات عديدة برائحة وأنفاس ذلك المدعوق ، خاصة ذلك المكروه الذي يذهب بصحة الغني وثروة القادر وطموح النشيط . الأسود اللون العجيني الملمس ، الأفيون الأسود الذي لا يدخن مثل ذلك المكروه الآخر ، ولكن يمتصونه في تلذذ غريب . يتوهون عن العصر ومآسيه التي تكثر يوما بعد يوم . ولا يستطيعون الحياة بدون الوهم الكاذب والأمل الحالق في السماء الذي لن يأتي ولن يصل إلى أيديهم الحمقاء مثل كرة من اللهب أو المغنى والحياة المتسعة لكل الفقراء الذين شبوا على الفقر ولم يستطيعوا الارتفاع عنه[1] » .

وعلى هذا النحو تمضي رواية الباطنية لاسماعيل ولي الدين مجموعات متتالية من المشاهد التي تحاول تقديم الحدث أو الشخصية من خلال صورة شكل الحياة حولها بغض النظر عن مدى التفاعل بين الحدث أو الشخصية وبين شكل الحياة حولها ، حيث ركز المؤلف اهتمامه هنا على أن يكون شكل الحياة وسطا تتحرك داخله الأحداث والشخصيات . وأغلب الظن أن الكاتب متأثر إلى حد كبير في هذا بأسلوب السينما التجارية في كتابة سيناريو الأفلام . فكل فصول الرواية تبدأ بداية وصفية لعرض لوحة المشهد وما عليه من ألوان

---

(١) الباطنية : ص ٩ .

وأصوات ومجال حركة . ثم تبدأ بعد ذلك الشخصية أو الحدث فى التحرك .

ويستخدم الكاتب فى تقديم حركة شخصيته وحدثه هنا أفعال مضارعة لإعطاء دلالة الصيغة الحاضرة ، وذلك بخلاف غيره من كتاب الواقعية التسجيلية .

يبدأ الفصل الثانى من الرواية عارضا لبعض المشاهد المتناثرة ، حلقات ذكر ، وحلقات حول المخدرات ، وحلقات حول وردة بنت كسرى المنشدة فى الموالد تحكى للجالسين عن القبض على فتحى العقادأحد ملوك المخدر ، ثم بعض التقارير عن حزقيل أحد أصحاب موسى المدفون داخل أرضية جامع سويدان ، كما يعرض لبعض المعلومات حول عشق فتحى العقاد لوردة بنت كسرى وابنه غير الشرعى منها الذى يحلم أن يحيا فى حضن ذلك الأب المهاب .

وسنحاول هنا أن نقتطع بعض العبارات التى يمكن أن تقدم هذا الفصل، حتى تتضح صورته أمامنا من خلال أسلوب الكاتب وطريقته فى بناء عمله : « أجساد متمايلة مثل أغصان الشجر ، الصاجات لها حلقات وأقواس داخلية وأصابع تمسكها ترفعها فى الهواء . تتشعلق معها بالمجد الكاذب » « الليل فى بدايته ، والسهر يحلو خارج الدور بعيداً عن مشاكسات ومطالب الأولاد ومناكفة الفقر . بعيدا على الدخان الأزرق فى حلقات الذكر التى توقظ المشاعر فى البداية ثم تخمد فى النهاية » . « تدور قعدات التحشيش وراء حلقات الذكر القريبة من الدور المتآكلة المتهدمة ، وزاوية الشرارية التى مازال الناس يتفاءلون بها » . « وبالقرب من الزاوية جامع سويدان القصراوى المنشأ فى حارة حيضان الموصل ، يقال فى الأساطير القديمة إن حزقيل أحد أصحاب

مومى عليه السلام مدفون داخل أرضية الجامع » و « على باب الجامع تجاس وردة بنت كسرى أحـد المنشدات فى المولد مع اخريات على شـاكلتها » ، « وردة بنت كسرى تحكى للجالسين حولها فى شماتة واضحة كيفية القبض على فتحى العقاد أحد ملوك المخدر » . « وسبب الحقد أنها زوجة غير شرعية لفتحى العقاد ، لها منه ابن غير شرعى رفض أبوه أن يعطيه اسمه ، واضطرت بسببه منذ سنوات بعيدة أن تتزوج عازف مزمار لكى تعطى ابنها الوحيد اسما ولقبا » . « كانت تذهب كل أول شهر ذليلة طـائعة مضروبة حتى النخاع لتأخذ تموين الشهر من دقيق وسكر وسمن وبعض الجنيهات القليلة من أجل الصبى . كان الجميع يعرف ويصمت ، حتى الطفل عندما شب عن الطوق عرف من النسوة الشمطاوات ومن أعضاء الجوقة أن أباه هو أحد سلاطين المخدر فتحى العقاد ، وأن أمه حملته فى الحرام ، لم ينطق الصبى ، وإنما تناول الأمر كشىء معتاد وسط البيئة التى عاشها » و « الصبى ، أو الفتى ذو العشرين عاما يبدو غريبا عن المجتمع الذى يعيش فيـه ، دائم الشرود ، يبدو كانسان فاقد النطق ، بل أحيانا فاقد العقل » . « منذ سنتين أخذته أمه إلى أبيه ، هناك فى رحبة بهادر المقدم حيث يشرف الأب على توزيع المخدر على التجار والمشترين لعله يجد عملا للفتى الخائب ، ولكن الأب سريعا مافقد اهتمامه به بعد حديثه القصير معه » . « ومن يومها والفتى متعلق ينتظر فى يوم أن يرسل أبوه فى طلبه ، يعيش يحلم بهذا اليوم ، ولكنه لم يحاول يوما أن يتقرب أو ينتسب للأب الواسع الغـنى والشهرة فى المنطقـــة » . « الذى يخشاه المتنافسون ، يحقدون ويدبرون له المـكائد التى قد تصل حتى التبليغ عنه وعن صبيـانه إلى البوليس ، ويرسمون له الـكمائن كما حدث فى الواقعة

الأخيرة »(١).

*

وهكذا نرى أن هذا الاهتمام بالحقائق المادية للواقع في الواقعية التسجيلية كان في بعض الأحيان وسيلة لتحقيق التمثيل الموضوعى ، وذلك عندما فاضت هذه الحقائق بالحيوية النافذة إلى شكل الحياة ، وهذا يحتاج — كما ذكرنا — إلى مجهود ذكى متمرس من الروائى .

أما فى أغلب الأحيان — خاصة عند الافتقار إلى مثل هذا الحس المتمرس — فإن الرواية تتحول إلى حشد من الملاحظات المفسرة للعمل ، والتى تؤدى إلى تبديد الوقت والرغبة والاتصال .

---

(١) الباطنية : صفحات : ١٠ — ١١ — ١٢ — ١٣ .

الواقعية التسجيلية بين الرؤية والأداة :

الواقعية التسجيلية — كما مر بنا — رؤية تأثرت إلى حد كبير بالواقعية النقدية والواقعية الطبيعية .

تناولت هذه الواقعية التسجيلية فى الغالب مشكلة فرد يعيش فى مجتمع، ويغلب عليه فى تمرده واستهتاره واكتئابه المزاج الرومانسى .

لقد كان هذا الفرد — كما رأينا — ثمرة مادية للطبقة الوسطى ، لذلك حمل تضخمها الذاتى وطموحتها من خلال ما أسميناه بتحجر الاحساس ، لتحقيق منفعته الخاصة التى لا تعرف الأسى ولا تأسى على شىء ، فدس نفسه ودمر من حوله فى النهاية .

وقد حرصت الواقعية التسجيلية فى تقديمها لهذه الرؤية على أن تسجل الحقائق المادية للواقع الذى تتحرك فيه الشخصية . وتفاوتت مقدرة الكتاب هنا ، بين التسجيل الذى يقدم التمثيل الموضوعى للرؤية ، وبين التسجيل الذى يقف عند مستوى الحشو الزائد الذى يشكل عائقاً كبيراً أمام نمو الرؤية وتحركها . وهى فى هذا وذاك — أى الواقعية التسجيلية — تتقبل الأشياء على علاتها ، وكما تبدو لنا فى الظاهر .

•

وتنتمى الواقعية التسجيلية — لهذا — إلى خليط من رواية الحدث ورواية الشخصية . كما يسيطر عليها كذلك احساس بأن النهاية المنتظرة معروفة ومحدودة بمعرفتنا للشخصية المقدمة فى تقارير المؤلف التسجيلية منذ البداية وتتحرك أحداث وشخصيات هذه الواقعية التسجيلية حركتها فى زمن خارجى ثابت ، يتمشى مع ثبات الشخصية وثبات القيم وثبات المكان .

لقد رأينا من قبل كيف قدمت شخصيات هـذه الواقعية فى الغالب كشخصيات ثابتة القيم ، ولهذا جاءت نهايتها كشىء متوقع وحتمى ، بعد سلسلة من المشاهد الفارغة التى تعمق الاحســـاس فقط بقيمة الشخصية . ويصبح نمو الشخصية هنا ومن خلال هذه الثوابت موقوفا على نمو أعمارها ، نمواً حسابيا .

الزمن هنا فى الواقعية التسجيلية ينطبق على مايقوله ادوين موير عن الزمن فى الرواية التسجيلية « خارجى غـير مستقر ذاتيا وإنســانيا فى نفوس الشخصيات . إنه يرى من نقطة ثابتة خارجية . إنه يتدفق فوق الشخصيات التى يستحضرها ومن خلالها (١) .

ونراه فى هذه الواقعه التسجيلية ، سلسلة مقيسة فى الطبيعة فى وحـدات كمية مضطردة ومنظمة ومستقلة عن مجال الخبرة الذاتية .

---

(١) ادوين موير : بناء الرواية ، ص ١٠٢ .

الفصل الثانى
الواقعية التحليلية

الواقعية التحليلية مصطلح يمكننا اطلاقه على تلك الروايات الواقعية التى سعت إلى إيجاد نموذج فنى يعنى بالتأثير المتبادل بين حركة الفرد وحركة الواقع ، وذلك بخلق العلاقات المتبادلة بين الواقـع والشخصية باعتبار الفرد انعكاس للواقع الاجتماعى .

وفى ضوء هذا نظرت الروايات العربية التى تنتمى إلى هذا الشكل الفنى ، إلى مشكلة الفرد على أنها ثمرة للعلاقة بين القوى المنتجة فى المجتمـع . ومن هنا أيضا ، جاء اهتمام هذه الأعمال بنشاط الفرد داخل البناء الاجتماعى .

وهكذا تحولت صورة البطل الروائى ، من بطل بيرونى يعيش فى المجتمع إلى بطل ايجابى Pcsitive Hero يعيش مع المجتمع ويحاول اطعام المجتمع بما يحمله من أفكار جديدة .

وقد أثر هذا المفهوم الجديد للرؤية على أسلوب بناء الرواية الذى أصبح أكثر ديالكتيكيا فى محاولته الاعتماد على الحوار والمناقشة للكشف عن العلاقات الاجتماعية . واختفى — من الأسلوب الروائى هنا — الاهتمام السابق بتسجيل

الحقائق المادية للواقع ، ولم يعد يظهر إلا بقدر ضئيل ، مع اختفاء البطل الجوال الذى يرصد من الخارج .

٥

ومن الضرورية أن نحدد تأثيرات معينة ، أثرت فى تكوين هذه الواقعية التحليلية فى الرواية العربية المعاصرة . فسنجد فى هذه الواقعية ظلالا من الواقعية البرجوازية الغربية بكافة اتجاهاتها ، كما سنرى تأثيرات لمفاهيم غير متكاملة للواقعية الاشتراكية ، إلى جانب بعض التأثيرات التى تتجه وجهة نفسية بتأثير مباشر من نظريات علم النفس الحديث والمدارس السيكولوجية المختلفة، وبتأثير غير مباشر من الروايات النفسية الغربية .

ولهذا يمكن للباحث أن يرى أكثر من صيغة لهذه الواقعية التحليلية فى الروايه العربية المعاصرة . وربما كان أوضحها ما يمكن أن نسميه بالصيغة الاجتماعية ، وما يمكن أن نسميه بالصيغة النفسية .

*

حاولت الرواية عند أمثال عبد الرحمن الشرقاوى وصالح مرسى ويوسف ادريس وعبد الستار خليف أن تقدم هذه الواقعية التحليلية من خلال صيغة اجتماعية نازعة إلى التعبير عن الرغبة فى اقامة دعائم بناء اجتماعى جديد .

وفى صيغة أخرى ، حاولت أعمال احسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب ونوال السعداوى وأمثالهم ابراز العلاقه الجدلية بين الشخصية والواقع النفسى لها، فى محاولة لتقديم عمل ينظر إلى الرواية على أنها بناء نفسى يعتمد فى المرتبة الأولى على تجربة نفسية ، ثم محاولة التوصل الى أن هذا البناء هو فى

النهاية عمل يخص المجتمع . وهكذا كانت هذه الأعمال صيغة نفسية للواقعية التحليلية .

لدينا إذن صيغتان لما أسميناه بالواقعية التحليلية، كلتاهما تعتمدان على تحليل علاقة الفرد بالواقع، كما تنظر إلى الفرد فى علاقاته المتشابكة مع الآخرين على أنه نتاج لهذه العلاقات التى يحيا معها ، وأنه إذا كانت هنـاك مشكلة فردية خاصة بالبطل(١) ، فهى فى النهاية مشكلة الواقع الاجتماعى الذى يحيا معه البطل.

ولكن الصيغتين تختلفان بعد ذلك ، فتغلب على إحداها الصيغة الاجتماعية، وتميل الأخرى إلى الصيغة النفسية .

وسوف نلاحظ أن الصيغة النفسية ستظل محافظة على صورة البطل المحورى وأزمته الخاصة العامة فى نفس الوقت، ومحاولة الإطلال من خلال هذه الأزمة أو المشكلة على الواقع الخارجى فى علاقته الجدلية مع الفرد .

وفى نفس الوقت ستحاول الصيغة الاجتماعية أن تتخلص من فردية البطل بحثا عن صيغة عامة مشتركة تختفى فيها الفردية المطلقة لتحمل الرؤية مجموعات تمثل قوى الصراع فى البناء الروائى .

وهناك ملحوظة تفرض نفسها على الباحث فى الانتاج الروائى الذى ينتمى إلى هذه الواقعية التحليلية .هذه الملحوظة هى غلبة الحوار باللهجة العامية فى بناء العمل ، حتى أنه كان يمثل صعوبة كبيرة فى بعض اللهجات العربية .

وربما كان الدافع إلى هذا ، محـاولة البحث عن أسلوب صياغة يعكس التفاعل بين الفرد والواقع ــ كما أشرت من قبل ــ والإحساس فى ضوء هذه

---

(١) تتضح هذه الملحوظة أكثر فى الصيغة النفسية .

بأن العامية ربما تكون أقدر على أن تقدم هذا التفاعل بحيوية أكثر .

ولست بحاجة الى القول بأن اللغة وعاء للفكر والمشاعر ، وأن جميع اللغات الرسمية والمحلية تتساوى فى هذا . ولكنى أضيف إلى هذا أن العامية العربية - فى الواقع - مصرية كانت أم عراقية أم مغربية أم غيرها ، قد يكون بينها وبين اللغة العربية مشابهات ومماثلات ، إلا أن كل واحدة منها تظل لغة منفصلة لها قواعدها فى تركيب الكلام ولها بلاغتها الخاصة ، ولها رصيدها اللفظى الذى يتناسب ضروريا مع مستوى ثقافة متحدثيها .

أولاً : الصيغة الاجتماعية

اتجهت هذه الصيغة الاجتماعية ومن خلال اطار الواقعية التحليلية إلى خلق نموذج فني يكون الانسان والواقع وسيلته وغايته في آن واحد .

وحينما نظرت هذه الصيغة إلى مشكلة الفرد ، نظرت إليها من خلال وعي بأنه فرد يعيش مع واقعه الاجتماعي إنساناً حياً يتوصل إلى حقائق العلاقات عبر العقل والتجربة وليس عن طريق التأمل المجرد .

ومن خلال هذه النظرة حاولت أعمال عبد الرحمن الشرقاوي ويوسف ادريس وحنا مينة وصالح مرسي وعبد الستار خليف وأمثالهم ،حاولت هذه الأعمال أن تعكس تاريخ زمانها من ناحية ، وأن تكون كما يصف سيدني فنكلشتين الواقعية «عندها القــدرة على أن تعطى الناس وعيا بحياة الأمة وبأنفسهم وبعلاقاتهم بعدد لا يحصى من الأخرين وبحياتهم الحقيقية وبالكيفية التي يتحركون بها وبالقوى التي تعرقل تطورهم » (١)

ويحاول الروائي بهذ أن يوضح فكره عن الواقـــع ، ذلك الفكر الذي يكشف عن امكانية غنى العالم بضرورات الحياة .

*

اتجه يوسف ادريس في روايتيه: الحرام ١٩٥٩والعيب١٩٦٢ إلى تقديم كفاح الطبقة الكادحة ، وتحليل معاناة أفرادها وما يتصل بهذه المعاناة من سقوط اجتماعي بضع اصبع الاتهام أمام القوى الاجتماعية المناوئة وخاصة البرجوازية الصغيرة.

دارت الروايتان على أزمتين فرديتين في الظاهر ، الا أن كلا منهما كانت في الواقع انعكاسا لمأساة اجتماعية قائمة .

---

(١) سيدني فنكلشتين : الواقعية في الفن ، ص ١٣ .

مأساة الحـــرام هى أزمة عزيزة التى حملت سفاحاً ، وقتلت ولدها عند مولده خوفاً ، ثم ماتت بحمى النفاس . ومأساة العيب هى أزمة سناء التى انهارت أمام رشوة عبادة بك ، وأمام رغبة زميلها محمد الجندى .

ومأساة كل من عزيزة وسناء ليست مأساة فردية خاصة كما أراد أن يقدمها المؤلف ، انما هى محصلة القهر الاجتماعى الذى فرضته الظروف المحيطة ، وهى ظروف مدانة ، واقعيا واجتماعيا .

فعزيزة زوجة لأحد عمال التراحيل . لم تكن بارعة الجمال أو حتى جميلة . اذ كيف يتأتى لها الجمال وهى زوجة لعامل زراعى من عمـال التراحيل . لم يكن له أرض يزرعها أو حتى يستأجرها « كان يعمل باليومية . يـــوم فيه وعشرة مافيش . وعماده كله على مواسم الترحيلة حتى يقبض من الحاج عبد الرحيم المقاول » هو وعزيزة « وسنين طويلة حافلة قضاها هو وعزيزة فى الغربة وبلاد الناس . وجمعا القليل ، ولكنها عاشا ، وخلفـا عبد الله الصغير وناهية وزبيدة . عاشا بقبضان القبضية من الحاج عبد الرحيم فى موسم القطن ويعيشون جميعا عليها بقية العام . يعيشون فصبا ومحايلة وبالجبنة أحيانا والعيش الحاف والملح فى أحيان . ولكنهم يعيشون والسلام . إلى أن حدث ما كان لا بد أن يحدث ، مرض الزوج »[1]

« وظل عبد الله يذبل ويذبل ، وكان جسمه يموت بالتدريج ولا قوة فى الأرض تستطيع أن تمنعه أو توقفه . حتى أقعده داء المية . والواقع أن الداء لم يكن هو الذى أقعده . الحاج عبد الرحيم هو الذى هزمه حقاً وطـرده من خوق عربة النقل . ولم تفلح الوساطات أو الشفاعات لديه . إذ ماذا يفعل به

---

(١) يوسف ادريس : الحرام ، ص ٨٧ .

والوسية بالتأكيد لن تقبل أن تحتسبه ثقرا ،[١] ومن هنا تبدأ المأساة .

بدأ يوسف أدريس رواية الحرام من لحظة تفجير المأساة ليضعنا في قلبها منذ البداية . ثم أخذ بعد ذلك في الاطلال على مكوناتها وأبعادها ، محللا إياها تحليلا فيه من التعرية والادانة للشكل الاجتماعي الذي سمح بوجود هذه الظاهرة بقدر ما فيه من حس إنساني يدرك أن التغيير يقتضي تغيير التركيب الاجتماعي لاعادة بناء الحياة على أسس جديدة .

وتنتمي الشريحة الاجتماعية التي اختارها الكاتب إلى طبقة أكدح الكادحين ومن خلال مأساة خاصة أطل الكاتب على المأساة العامة للطبقة الاجتماعية التي عاشت فيها المأساة وشربتها وتمزقت بها .

تبدأ الرواية بعثور عبد المطلب محمد البحراوي ، الخفير على جثة طفل حديث الولادة ، ويختلط في هذه البداية الميل إلى التعرية بالكشف من خلال منهج تحليلي حريص على اصدار الحكم والادانة .

فنحن هنا منذ البداية أمام فضيحة تفرض نفسها حتى على من لا يرى جيداً . فعبد المطلب الخفير الذي اكتشف جثة المولود « أبيض ، أعمش ، ذو عينين صغيرتين ضيقتين لا تريان الا في الليل » [٢] وهذه الفضيحة التي يرى الكاتب ضرورة سترها والقضاء عليها ، يمهد لاكتشافها بمشهد يخرج فيه عبد المطلب من ماء الترعة عارياً ، بعد أن تطهر من ليلة قضاها مع زوجته . « ومع أن المنطقة بأسرها كانت خالية من الأحياء ، الا أنه حين أصبح في العراء انثنى على نفسه وضم يده يخفي بها عورته » [٣] .

---

(١) الرواية ، ص ٨٨ .

(٢) الرواية ، ص ٩ .

(٣) الرواية ، ص ٧ .

فهنا — كما أراد الكاتب أن يقول فى تمهيده — حقيقة عارية تمثل خطأ فادحاً ، وهى حقيقة تعكس ميلا إلى الكشف والتعرية ، كما تشى فى الوقت نفسه بموقف ادانة .

ثم ينتقل الكاتب بعد ذلك من الدلالة التجريدية الذهنية إلى التجسيد . يبدأ التجسيد مبهما غامضا ثم يتكشف رويداً رويداً ، منتقلا فى تكشفه من الخاص إلى العام .

ينتشر الخبر فى عزبة التفتيش ، وتسارع الرجال والنساء والأطفال « كل قادم يريد رؤية ابن الحرام هذا الذى مات لتوه ، فإذا مازاحم وزاحم حتى وصل إليه وحدق فيه وملأ عينيه من البشرة البيضاء التى ازرقت وكادت تسود والرأس الصغير وما حوله من مشيمة ودماء . ما أن يرى كل ذلك حتى يدير ظهره ويقفل راجعاً وقد امتلأت نفسه وملامحه بمزيج قابض من الرهبة والغثيان » (١) .

وتبدأ عقب هذا الاكتشاف عدة مشاهد تبحث مشكلة هذا الطفل والمسئول عنها وما تفجره من قضايا . ومن جديد يلجأ الكاتب إلى استخدام المشاهد ذات الدلالة الرمزية كما فعل فى بداية الرواية .

يشرع فكرى أفندى مأمور الزراعية فى محاولة تحديد المسئولية الجنائية عن طريق افتراض الظنون حول من تحوم الشبهات عليه . ويتخير المؤلف لهذه المهمة شخصية انسانية تنطوى على قدر كبير من حسن الظن بالآخرين . ففكرى أفندى « كان يجد نفسه لا يصدق الخبر . لا يكاد يصدق أن أحداثا كبيرة شنعاء حراماً مثل هتك العرض أو الحمل سفاحاً ممكن أن تحدث » (٢)

---

(١) الرواية ، ص ١١ .

(٢) الرواية ، ص ١٣ .

وتملكته أحاسيس غريبة وهو واقف يحدق فى اللقيط وكأنه يرى الشىء الحرام الذى كان يأبى أن يصدق وجوده أو استحالة اقدام الناس على فعله، يراه أمامه مجسداً راقـــداً على حافة الخليج » ويكتشف فكرى أفندى — لاحظ الدلالة الرمزية فى استعمال الاسم ، أى أنه الرجل الذى بـدأ يستعمل الفكر — أن « الحرام إذن موجود لدى الناس ، أحيانا لا يستطيعون اخفاءه ولكنه أحيانا يهزمهم وينتصر على رغبتهم فى أخفائه » (١)

ويأخذ رجال القرية فى تفقد أحوال نسائهم وبناتهم . وبما تكون هى الفاعلة . لقد ظهرت ثمرة العيب فى بلدهم فكانت فضيحة أوقفت حركة الحياة. لحظات يراجع فيها كل من فى القرية سلوكه ومسئولياته ليفحص ويرى ثم يحكم . « وكأنك ألقيت بحجر ضخم فى ماء راكد آسن. بدأت الاتهامات والشكوك تنهال من كل صوب حتى لم تسلم واحدة من نساء العزبة الكبيرة من الشك فى أمرها » (٢) .

ومن خلال هذه الانتقالا يطل الكاتب من وقت لآخر على عمال الترحيلة أو « الغرابوه » كما يسمون .

وعمال التراحيل هى الشريحة الإجتماعية التى اختارها المؤلف لتمثيل البعد الحقيقى للفضيحة . عمال التراحيل ، م الفضيحة الاجتماعية والعيب الاجتماعى فى مقابل الفضيحة والعيب على مستوى الحدث الذى تمثل فى جثة اللقيط الوليد

يقدم المؤلف تقريره عن عمال التراحيل فى الفصل الرابع بقوله «والغرابوه ليسوا من قاطنى التفتيش ، ولا يمكن لأحد أن يتصور أنهم من قاطنى التفتيش.

---

(١) الرواية ص‌ص ١٣ — ١٤ .

(٢) الحرام ، ص ٤٩ .

إذ أليسوا هم أكثر الناس فقراً فى بلادهم ، الذين يدفعهم الفقر إلى اللجوء إلى العمل فى التفاتيش البعيدة وترك دورهم وقراهم سعيا وراء يومية لا تتعدى القروش القليلة ، أليسوا هم ذوى الأسمال البالية والرائحة الغريبة والخلقة الكريهة » (١) ويعود المؤلف مرة أخرى إلى الحديث عنهم من خلال فكرى أفندى مأمور الزراعة مع نفسه ، فيقول إنهم « أنفار يلتقطون الدودة ويجمعون القطن ويطهرون المصارف . الشايب فيهم نفر والصغير نفر . كلهم أرجل شققها الجوع والحفاء وخشنتها الارض الصلبة . وأيد معروقة حرقتها الشمس ، ووجوه متجهمة لا تعرف حزنها من فرحها ولا رجلها من امرأتها . حتى الملابس لا فرق بين ملابس الكبير أو الصغير ولا بين جلباب الرجل وقد حال لونه وتناثرت فيه الخروق ، وثوب المرأة الأسود الباهت الذى تنسل الخيوط من كل مكان فيه . بل كثيراً ما كان يحدث أن يستعير الرجل منهم جلباب امرأته ، وتستعير المرأة جلباب زوجها دون أن يلاحظ أحد أى فاروق أو مميز » (٢)

هؤلاء هم عمال التراحيل ، نفاية بشرية جائعة مضطرة إلى الهجرة كى تعمل وتأكل وتنال حظاً من الحياة ، (٣) وهذا هو العيب الحقيقى الذى أراد المؤلف تعريته .

ويسير العيبان فى رحلة تكشفهما فى الرواية جنبا إلى جنب فى تلاحم يخضع لتصميم بنائى دقيق من المؤلف .

---

(١) الرواية ، ص ١٧ .
(٢) الرواية ، ص ص ٢٧ – ٢٨ .
(٣) الرواية ، ص ١٧ .

فبعد اكتشاف العيب على مستوى الحدث أو الحكاية ، وهو جثة الوليد اللقيط ، تلتفت الأذهان إلى عمال الترحيلة فى التفتيش . وإنه إذا كانت هناك رائحة تزكم الأنوف ، فإن مصدرها هؤلاء الغرباء الذين يعمـلون فى الأرض دون أن يكون لهم حتى حق الانتماء إليها ، رغم عملهم وما يكافئون عنه الا بالقدر الذى يمسك عليهم أنفاسهم على نحو ما قـــدم المؤلف فى تقريريه السابقين وغيرها .

وعندما تبدأ رحلة البحث لتحديد مصدرهذه الرائحة، تبدأ رحلة أخرى من الكاتب للغوص فى حياة هذه الشريحة ، وتقديم المزيد من صور شقائهـا . ثم يكتشف المصدر وعندها يتلاحم الخطان ليؤكدا أنهافى الحقيقة خطواحد، وأن العيبين ليسا سوى وجهين لعملة واحدة اسمهاالفقر والحاجة وقهر الطبقات الاجتماعية المتسلطة .

ومشاهدة التعرية التى يقدم من خلالها المؤلف حياة عمال التراحيل كثيرة ومتعددة ، تتناثر فى ثنايا العمل على شكل مقابلات يعقدها المؤلف بينها وبين حياة أخرى لتوضيـــح الفارق بين مستوى الجانبين . ومتروك للقارىء أن يستنتج فى النهاية الحكم . ففى الوقت الذى دخـل فيه حمار فكـرى أفندى براكبه إلى الأرض المزروعة . يذكر المؤلف هذه الملحوظة « كان الغيط لا آخر له بحيث يبهرك أن تعرف أن شخصا واحداً فقط هو الذى يملكه »(١) ويعقب بعدها بقوله « ومن بعيد لاح خط الانفار ، لا تكاد تميزه عن الخضرة المتكاثفة التى يغمق لونها ويغمق كلما بعدت حتى يستحيل إلى ظلام تام » (٢) فهم عيدان متناثرة مزروعة فى أرض واسعة يملكها فرد واحد . وعندما يأمر

(١) الرواية ، ص ٣٠ .
(٢) الرواية ، ص ٣١ .

فكرى أفندى عرفه « ريس الترحيله » حول مسائل تتعلق بالعمل ، يشفع عرفه اجاباته دائما بيا سعادة البيه . ولكن فكرى أفندى يعقب على هذه التحية التي يسر لها بأن يلعن عرفه وأهله . يقول المؤلف « كان يخيل لفكرى أفندى أن هؤلاء الناس يفرحون حقيقة حين يلعن آباهم ويشتمهم ، بل لا بد أنهم يحسون بنوع من التيه والفخر وكأنهم يمنحهم رتباً وألقاباً » (١) ولم يكن فكرى بأكثر من برجوازى صغير يعمل موظفاً فى هذا التفتيش . وكان هذا البرجوازى الصغير هو والتفتيش الذى يضم أكثر من « ألفى فدان من أجود الأطيان بما عليها من ناس وبيوت وماكينات وبهائم ومحاصيل » (٢) كل ذلك كان ملكا للسيد الكبير صاحب الأرض الذى لا يشعر غالبا بما يدور فى أرضه، فكيف إذن يهتم بهؤلاء الذين لا يشكون من « انحناءة ظهورهم العارمة فى قسوتها وحدتها . الانحناءة التى تستمر أكثر من عشر ساعات فى اليوم » (٣).

ويحلل يوسف ادريس جوانب المأساة ، ويطلعنا من خلال تحليله على صورة أخرى . إن واقع عمال التراحيل واقع لا يشعر به أحد حتى الفلاحين الذين يعتقدون أن هذه الفئة لا تنتمى إلى الآدمية بصلة . ولذلك فكم كانت دهشتهم بالغة حينما اقتربوا منهم ووجدوهم مثلهم من نسيج آدمى يتنفس ويشعر ويتفاعل .

لقد حاول فكرى أفندى مرة أن يزجر فتاة من عمال التراحيل فارتطمت يده بثدييها وروع قليلا حين وجده بكراً مكتنزاً جامداً كالكرة المطاط المنفوخة أما البنت فقد دهش حين رأى وجهها يبهت فجأة وكأنما سحبت كل دمائه

---

(١) الرواية ، ص ٣٢ .

(٢) الروايه ص ٣٢ .

(٣) ص ٣٠ .

ثم يغمق لونه فى التو وتحمر وجنتاها وتجفـل وكأنها خجلت وغضبت . يا ألطاف الله . أممكن أن نساء الترحيلة تخجل وتغضب هى الأخـــرى كبقية الآدميين » (١)

فالمشكلة — كما يراها الكاتب — إنك لن تشعر بالشىء الا إذا اقتربت منه عند ذلك فقط ستقترب من الحقيقة وستراها بوضوح أكثر — على الأقل — .

ويطل المؤلف من خلال هذه العلاقات الطبقية على الواقع الاجتماعى، فيراه واقعاً يستغل فيه القوى الضعيف ، فيمتص دمه ويعيش على جثته كما تأكل ديدان القطن خضرة الارض « تلتهم فى طريقها كل أخضر ويابس . كأنها رائحة القبر. يحم القضاء. وفى صباح باكر يلتقط أنف فكرى أفندى رائحتها كرائحة الموت حين يلتهم الاحياء ويصنع منهم دوداً أســـود طويلا . رائحة الورق الاخضر الحى وهو يموت . والموت الاسود الزاحف وهو يعيش على الاخضر الحى » (٢) .

ويكتشف فكرى أفندى « الظليـلة » التى صنعها عمال التراحيلة لحماية عزيزة المريضة زميلتهم ورفيقه كدهم وكفاحهم بعد أن الجأتها ظروف حياتها وقسوتها وضغط الحاجة وتسلط البرجوازية الصغيرة ، إلى أن تحمل فى بطنها جنينا من غير زوجها عبد الله الذى أصبح عاجزاً عن هذا ، ثم كانت هـذه الفضيحة. تفحصها فكرى أفندى . كانت « راقـدة على جنبها ، وقـد ضمت ركبتها إلى بطنها ، وأمسكت رأسها بكوعيها متكورة على نفسها كالجنين فى بطن أمه . ولم يكن يبدو عليها أنها تختلف قليلا أو كثيرا عن بقية النساء فى

---

(١) ص ٤٠ .

(٢) ص ٧٨ .

جيش الترحيلة » (١) وحينما نظرت إليه « كان وجهها محتقنا شديد الاحتقان حتى استحال لونه إلى أسواد . وكان فى عينيها كتل دم . دم حقيقى لا يحول بينه وبين أن يسيل الاستار لامع رقيق . وكانت أسنانها تصطك وجسدها كله يرتعش ارتعاشاً تكاد العين لا تلحظه » (٢) عند هذا الحد يصل الحدث الرئيسى المكون لحدوتة الرواية إلى قرب نهايته . فقد تعرف فكرى أفندى على صاحبة الطفل . لكن المشكلة الآن ؟ لماذا تقتل أم طفلها وهى متزوجة ومعها أولاد من زوجها ؟ هذا ما يحير فكرى أفندى الذى يمثل العين الفاحصة للكاتب فى الرواية .

هنا ينسحب الكاتب بالأحداث قليلا ، ليقدم للقارىء ما غاب عن فكرى أفندى شاهد الحضور على واقعة العيب . ومن خلال هذه الأحداث نتعرف على العديد من الوقائع الاجتماعية المؤلمة والتى حوت كل مسببات الحاجة واستغلال البرجوازية صغيرة وكبيرة لهذه الحاجة مما نتج عنه هذا السقوط .

لقد استغل محمد قمرين صاحب فدانى البطاطا فى بلدة عزيزة حاجتها المادية وحاجتها الغريزية،واستسلمت له عزيزة وهى « تئن أنين المظلوم الذى لا يخلى نفسه من مسئولية ظلمه » (٣) وتنمو الفضيحة فى داخلها « تطاردها كاللعنة المقيمة . لماذا تركته يفعل بها ما فعل . تقول لنفسها : إنها لم ترض ، ولكنها ترد وتقول : ولكننى لم أرفض . فليلعننى الله فى كل كتاب أنزل لأنى لم أرفض . تضرب رأسها فى الحائط وتقول . كنت عارفة أنه حرام ،

(١) الحرام ، ص ٨٤ .

(٢) ص ٨٥ .

(٣) ص ٩٢ .

(٤) ص ٩٥ .

رهيب . ولم نقاومه كما يجب . لم نصرخ وقت الفضيحة . وها قد أتتك الفضيحة الكبرى ، (١)

والفضيحة الكبرى في الواقع ليست فضيحة عزيزة ، إنما هي فضيحة اجتماعية تولدت عنها فضيحة عزيزه الخاصة ، كما أنها يمكن أن تنجب أمثال فضيحة عزيزة .

وقد استخدم الكاتب الفضيحة الخاصة ذات الاثر المحدود بحدود أصحابها ، كخط متواز يسير مع الفضيحة الاجتماعية الكبيرة التى يريد أن يكشف عنها من خلال روايته .

هناك إذن مأساة اجتماعية ، على المفكرين أن يقتربوا منها حتى يدركوا أبعادها . وقد حاول المؤلف من ناحية أن يحللها ويتتبع أبعادها ومظاهرها . بل إنه لم يكتف بهذا ، فحاول أن يقدم نشأة البرجوازية المصرية الصغيرة فى المجتمع الزراعى فى خاتمة روايته خاصة ، وذلك باعتبار هذه الطبقة هى أهم طرف فى صراع القوى بين الطبقة الكادحة ومعوقات نموها الانسانى .

*

قدم يوسف ادريس رؤيته الواقعية هـذه من خلال اسلوب بناء يخضع لنظام محكم تمثل فى الترابط بين الفضيحتين ، الصغرى والكبرى ، كما تمثل فى الدلالات الرمزيـة التى يمكن أن تؤخذ من المقابلات بين المشاهد على النحـو الذى رأيناه .

وإذا كان المؤلف قد اعتمد المنهج التحليلى فى بحثه للظاهرة الاجتماعية / وفى تتبعه للمواقف ، الا أنه فى أغلب الرواية كان يصدر عن حس تسجيلى

(١) ص ٩٥ .

يهتم برصد الظواهر المادية للواقع . وسوف نجد أن هذه الظاهرة تكاد تكون عامة بين كتاب هذه الصيغة الاجتماعية ، الا أنهم تفوقـــوا فيها على كتاب الواقعية التسجيلية . حيث كان اهتمامهم بتفاصيل الواقـع منصرفا إلى تلـك التفاصيل الثرية بالايحاء والذى يقدم تفسيراً أو تأكيداً أو تطوراً للرؤية العامة .

وهكذا سقطت عزيزة ، كما سقطت سناء فى الحرام بعد ذلك ، لتؤكدا فى سقطيتهما أن الخطيئة ثمرة للمجتمع ، وأن الانهيار والسقوط هنا ، هـو فى الواقع سقوط لقيم اجتماعية ظالمة تقتضى التغير الذى يقتضى بدوره تغـير التركيب الاجتماعى واعادة بناء الحياة على أسس جديدة .

ويوسف ادريس فى روايتيه يلح أكثر من خلال الشكل العام على موقف التعرية الذى يحمل موقف الادانة بشكل غير مباشر . ومن هنا لم يكن هناك مجال فى رؤيته لبطل ايجابى يقود حركة التغير .

وهذا البطل الايجابى سنراه فى دور التكوين عند عبد الرحمن الشرقاوى وحنا مينة . وعندما نصل إلى صالح موسى سنراه مكوناً ومستعـداً لتسـلم المسئولية التى ستتحدد أطرها الأيدلوجية فى رواية الواقعية التقدمية بعد ذلك .

* *

اتجه عبد الرحمن الشرقاوى فى الأرض ١٩٥٤ والشوارع الخلفية ١٩٥٨ والفلاح ١٩٦٨ إلى استخدام مفهوم واقعى انتقادى واشتراكى فى آن واحد لتقديم بطله الروائى الجديد .

والبطل الروائى الجديد عند الشرقاوى هو الشعب أو قطاع عريض منه قدمه المـؤلف ضمن مرحلة تاريخية محددة من خلال تناوله لحـدث واقعى يثير الدهشة والانفعال .

دارت أحداث « الأرض » فى أوائل الثلاثينيات ، فى عهد حكومة صدقى « وكان الشرقاوى موفقا فى اختياره وذلك لأن الفلاح فى هذه الفترة تعرض لأقصى ضروب العسف ، بحيث أصبح من المنطقى أن يؤدى هذا العسف إلى أعنف ضروب المقاومة [١] ومن خلال الاعتماد على التفاعل المتبادل بين الذات والموضوع ، حاول الشرقاوى أن يقدم صيغة عمل مشتركة تختفى فيها البطولة الفردية ، لتصبح الرؤية مكانا يشهد تحركات واسعة تتأثر وتتفاعل بالظروف والقوى المتصارعة . وهكذا ظهر الواقع فى الرواية وجوداً قائما تعيش معه الشخصية بشراً من لحم ودم .

تبدأ الأحداث الحقيقية فى الرواية بعد المقدمة الطويلة نسبيا ، والتى تحدث فيها الراوى الصبى عن بعض ذكريات الطفولة فى قريته ، وعن يوميات القرية وأحداثها المتناثرة . ولا نكاد نعثر فى هذه المقدمة الطويلة إلا على قول وصيفة للراوى الصبى « إن الذى لا يملك فى القرية أرضاً ، لا يملك فيها شيئا على الإطلاق حتى الشرف » [٢] ، ممهدة بذلك لحديث عبدالهادى لنفسه فى هذا التمهيد أيضا عندما هاجت نفسه فى الصمت والظلام والفضاء وهو يبحث عن وصيفه . يقول عبد الهادى لنفسه : « إن هذه الأرض الواسعة التى تمتد إلى جواره لتملأه احساسا بالثبات والرسوخ والشرف ، لم يكن يرى منها شيئا فى الليل ، ومع ذلك فقد كان يعرفها . يعرفها جيداً . يعرف وجهها وقنواتها وكل مسلك فيها ، ويعرف شكل أعواد الذرة الغضة التى بدأت تنبثق من الأرض على مهل . إنه الآن ليقف إلى جوار الأرض التى يملكها هو، والتى ورثها عن أبيه، والفأس الصغيرة عليها وهو طفل . إنها

---

(١) د . عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض ، ص ١١٩ .

(٢) عبد الرحمن الشرقاوى: الأرض ، ط١ ، ص ٤٣ .

نفس المنقرة التي حملها أبوه عندما كان طفلا ، حتى إذا كبر عبد الهادى ومات أبوه كبرت معه الفأس . إنه ليعرف قصة هذه الأرض كلها منذ كان يدق الوتد للجاموسة وهو فى الثامنة من عمره لترعى البرسيم بحساب . انه مازال يذكر قصــة هذه الأرض . ولن ينساها أبداً وسيحفظها عنه ولده من بعده » (١) .

بعد المقدمة الطويلة ، والتى شغلت أكثر من ستين صفحة من الأحداث المتناثرة التى قدمت يوميات القرية المصرية ، تبدأ البدايــة الحقيقيــة للرواية عندما يشرع رجال هندسة الرى فى تطبيق نظام الرى الجديد ، والذى يقضى بتخفيض دورة الرى من عشرة أيام إلى خمسة فقط مما يهدد الأرض والزرع بالموت . وعند ذلــك تبدأ المواجهــة التى تكشف عن الصراع الوطنى ضــد الاستغلال من ناحية وضد الاحتلال من ناحية أخرى .

وتخوض القوى الوطنية فى هذا الصراع معركة غير متكافئة ضد قوى الاستغلال للدفاع عن الأرض والكرامة ، وهما وجهان لعملة واحــدة كما رأينا فى عبارة وصيفة السابقة . وبالرغم من أن هذا الصراع قد انتهى لغير صالح القوى الوطنية ، الا أن العمل طرح رؤية إيجابية فى سلوك الجماعة المتجه لصالح حركة الجماهير . ولذلك فعندما حاول الشيخ الشناوى أن يقنع الفلاحين بالسبب القدرى لحرمانهم من الماء ، يستنكر الفلاحون — من خلال الرؤية الايجابية التى وضعهم فيها المؤلف — قول الشيخ الشناوى ، ويرون أن الأذى الذى لحق بهم أذى أرضى لا علاقة له بالسماء ، إنه يتصـــل بالحكومة والاستعمار والاقطاع وأدواتهم أو بعبارة أخرى إنه أذى موجه من البرجوازية الكبيرة ضد البرجوازية الزراعية الصغيرة .

---

(١) الأرض ، جـ ١ ، ص ص ٥٣ — ٥٤ .

« استمر الشيخ الشناوى يلوح بيده ويتحدث عن حكمة الله وعن لعنته التى أنزلها على القرية لأنها تعصاه فلا تصلى ، كما أنزل لعنته على عاد وثمود ، وفى كل مقطع قبل يستريح كان يذكر الفلاحين بأن الله قادر على أن ينزل من السماء ماء فيحيى به الأرض . وتحرك أحد الفلاحين فى ضجر ، وتساءل آخر فى همس ... ماذا يعنيهم الآن من عاد وثمود ، إن كل مايعنى القرية هو الماء ، وما تصنعه حكومة حزب الشعب بالأرض ، وتململ رجل فى آخر الجامع ووقف قائلا : ده كلام ده ياسيدنا ؟ بقى يعنى هو ربنا حاينزل النطرة فى الصيف علشان خاطرك ؟ وهو رَبنا كان هوه اللى حاش الميه ؟ هو خلاص مفيش حد فسدان غير بلدنا ؟ » (1) « وانفجر عبد الهادى : دهده ياسيدنا ؟ بلا وجع دماغ بقى ، فلقتنا من الكلام ده . . هو ربنا كان هو اللى حاش الميه عنا ، والا المهندز والحكومة هم اللى حاشوها ، طب ماهى بتجرى فى أرض الباشا زى الحلاوة ، اطلع كده لحد المركز وانت تشوف أرض الباشا على طول السكة بتروى بالراحة ، من غير مايدور ساقية ، ولا يشقى بهيمة ولا يشغل وابور الميه ، هو ربنا مش فاضى إلا لأزية بلدنا » (2) .

وتتمثل الإيجابية هنا فى تلك النظرة الواقعية التى تحاول الربط بين الأسباب على أساس موضوعى .

وقد تحدد نوع هذه الايجابية فى رواية الأرض بالظروف المتوافرة من ناحية ، وبالقوى المتصارعة من ناحية أخرى .

أما القوى التى كانت تصارعها القوى الوطنيـــة ، فقد كانت تمثل قوة لا سبيل للقوى الوطنية أن تناهضها فى حدود امكانياتها ، كانت هذه القوى

(1) الأرض ، حـ1 ، ص ص 85 — 86

(2) حـ 1 ، ص 90

مؤلفة من عناصر البرجوازية الكبيرة كما تتمثل فى المجتمع المصرى فى الثلاثينيات وتضم الاقطاعيين وأدواتهم ورجال الحكم والسرايا التى تحظى بتـــأييد من الاستعمار. وكانت الظروف الاجتماعية والسياسية للبلاد آنذاك كلها لصالح هذه الطبقة، وبرغم ذلك فقد استطاعت هذه القوى أن تكون مجموعة متحركة مناضلة تسعى إلى دفع الاضطهاد والاستغلال والمعاملة القاسية والبؤس، مما تمخض فى النهاية عن موقف ثورى لتحقيق نتائج ايجابية لصالح الجماهير.

اعتمد الشرقاوى فى الأرض كما رأينا على الصيغة الجماعية، ولكنه قدمها من خلال نماذج وشخصيات. وقد غلب على هذه النماذج انتماؤها إلى الشخصية المتفاعلة التى تعيش مع الواقع فى علاقات جدلية تؤثر وتتأثر به. وقد لاحظ هذا من قبل الدكتور عبد المحسن طه بدر فى دراسته عن الرواية حيث يقول «ورغم نجاح المؤلف فى تحطيم فكرة البطل التقليدية، إلا أن هذا الموقف لم يدفع به إلى معاملة الفلاحين ككتلة متجانسة من الصمود والمقاومة فى وجه أعداء الأرض، ووزع الدور فى معسكر الفـلاحين على مجموعة من الأبطال لـكل منهم دوره وملامحه المميزة، وتتحكم ظروفه فى مدى صلابته ومقاومته كما تحدد له الأسلوب الذى يتبعه فى المقاومة.(١)

ففى قمة انشغال عبدالهادى بماء الرى، وتحديه لمهندس الرى الذى أوقف ساقيته، كان مشغولا أيضا بنفس القدر بصفية التى يحبهـا، والتى بدأ يقلق لتردد خضرة عليها .. «وعبد الهادى مشغول بمسألة الماء حقا، ولكنه قد بدأ يشغل بشىء آخر جـديد، فقد لاحظ أن خضرة التى تعيش فى القرية بلا أرض ولا أمل ولا سمعة، والتى تستطيع أن تقول أى كلام وتصنع أى

---

(١) د. عبد المحسن طه بدر: الروائى والأرض، ص ١٢٦.

شيء ، خضرة هذه الضائعة قد بدأت تتردد على منزل محمد أبو سويلم أكثر مما ينبغي ، وتهمس في أذن وصيفة ... وعبدالهادي يعرف أن مجد أفندي يستعمل خضرة أحيانا لتدبر له لقاء مع بعض الفتيات والنساء المخبآت ، وقد لاحظ عبد الهادي أيضا أن وصيفة تحرص على أن تحمل القهوة بنفسها إلى الرجال حين يكون محمد أفندي جالسا معهم .. أما عندما لا يكون محمد أفندي موجودا، فهي ترسل خضرة بصنية القهوة »[1] » . فعبد الهادي ابن للظروف التي يعيشها ، كما أن هذه الظروف تشكل موقفه وعلاقته بالواقع ، فهو بطل القرية بشجاعته وقوته البدنية ، ومن هنا كانت زعامته لحركة المقاومة . وبفضل هذه القوة وتلك الشجاعة ، وما يحركهما من ذكاء فطري، يرى أن أنجح أساليب المقاومة على السلطة ، هو أسلوب المواجهة المباشرة .

ويمارس عبد الهادي حياته وصراعاته بمفهوم الفروسية الذي كان يسيطر على مجتمع القرية المصرية آنذاك ، خاصة بين صغار الملاك ممن يمثلون البرجوازية الصغيرة . فهو فارس في عشقه لصفية ، يحبها ويخاف عليها ويحترمها ، وهو فارس في بطولاته في التحطيب، حريص على قيم الفروسيه في بطولاته ، تلك القيم التي منعته من أن يضرب زميله في التحطيب بعد أن انقض عليه في ضربة مفاجئة .. إنما عانقه في سماحة (٢) .

وهو فارس كذلك في صراعه مع السلطة ، فبرغم أساليب التحايل والمراوغة التي يعتمد عليها رجال السلطة مثل العمدة ورجله شعبان ومحمود بك الاقطاعي ، إلا أن قيم الفروسية التي تحكم أسلوب حياة عبد الهادي منعته

---

(١) الأرض ، ج١ ، ص ٨٧

(٢) الأرض ، ج ١ ، ص ٢٧

من ممارسة مثل هذه المراوغة الرخيصة ، بل إنه يرفض أسلوب الشكاوى ويصر على المواجهة الصريحة المباشرة .

عبد الهادى على هـذا النحو ليس بطلا فرديا بيرونيا ، يكتفى بالحياة فى المجتمع ، كما تميزت الواقعية التسجيلية ، وإنما هو بطل إيجابى يعيش مع المجتمع وهو مثل غيره من شخصيات الرواية ، شخصية لها جذورها الحقيقية الممتدة فى الواقع الزمنى والمكانى . وهو فى تعامله مع هذا الواقـــع ، يحكمه منطقه الذى هو فى نفس الوقت صورة للتفاعل بين الذات والواقع ، وهو نفس ما لاحظه من قبل الدكتور عبد المحسن طه بدر فى تحليله الضافى للرواية ، حيث يقول معقبا على شخصيات الرواية . «ولأن هذه الشخصيات تعيش ظروفها وتتأثر بها ، فهى شخصيات نامية وحية ومتطورة ، تنفعل الأحداث وتتفاعل معها ، تتقبل الفعل وتقوم برد الفعل ، لاتقبع ساكنة فى انتظار الفعل مستعدة فقط لتقبله ، ولكنها تتحرك حركتها المشروطة بظروفهـا ، بحيث تؤدى هذه الحركة إلى موقف تتقبله كل شخصية من زاويتها وحسب طبيعتها ، ويؤدى تقبل الشخصيات للفعل ورد فعلها ازاءه إلى موقف آخر يؤدى إلى رد فعل جديد . وهكذا تستمر حركة الأحداث ونمو الشخصيات فى الرواية فى هذه الحركة النامية والحية والمتطورة »[1] .

بدأت رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى بداية مترددة حائرة ، استخدم فيها المؤلف راوية لأحداث عمله ، صغيرا فى الثانية عشرة من عمره ، عاد إلى قريته بعد أن حصل على الشهادة الإبتدائية ، ليذكر نتفا من ذكرياته المبكرة مع القرية ، وليقدم من خلال ذكرياته بعض الصور المتناثرة التى يضيف إليهـا بعض الأحداث اليومية .

---

(١) الروائى والأرض ، ص ١٢٨

ولكن الكاتب لم يلبث أن اكتشف خطأ اعتماده على مثل هذا الراوى فى عرض الأحداث والشخصيات والتعقيب عليها من خلال منطقه الذى تحكمه ظروف سنينه القليلة وثقافته المحدودة نسبيا وخبرته التى لا تتجاوز سنى عمره. لهذا فقد استعاض عن دور الراوى الذى اختفى من العمل بعد المقدمة، بأن قام هو – المؤلف – بتحريك ورصد الشخصيات والأحداث، وهنا فقط بدأت تظهر ملامح هذه الواقعية التحليلية فى صيغتها الاجتماعية.

تناول عبد الرحمن الشرقاوى فى أرضه واقعا اجتماعيا له حدوده الزمنية-المكانية، وقدم من خلاله صيغة عمل مشتركة بين شخصيات هذا الواقع الذين قسمهم فريقين، مثل كل فريق طرفا من الصراع الذى قامت عليه الرواية. والصراع هنا ينطوى على ابعاد طبقية ووطنية كما مر بنا.

واستطاع عبد الرحمن الشرقاوى من خلال تحريكه لهذه المجموعة المناضلة أن يوضح العلاقة الجدلية بين الذات والواقع تأثيرا وتأثرا، وهذه العلاقة الجدلية هي التي غلبت النزعة التحليلية على بناء الرواية، فالكاتب معنى بتحليل السلوك والحدث عنايته بتحليل الشخصية فى حركتها، ولعل خير مثال على هذا مشهد العراك الذى دار بين أهل القرية حول الرى فى الفصل الحادى عشر، وما انتهى إليه.

لقد أراد المؤلف من هذا المشهد أن يقدم شخصياته فى حركتها الجدلية مع الواقع ومع بعضها، وهى تتحرك وفقا لمنطقها ومنطق الظروف المحيطة والقوى المتصارعة. فقد تشاجر الفلاحون مع عبد الهادى ومع بعضهم حول نوبات الرى حسب التعليمات الجديدة، وفى سرعة خاطفة مفاجئة ارتفعت العصى، وصرخت النساء، وجرى عبد الهادى إلى الساقية فانتزع منها العمود الخشبى الغليظ الذى تربط إليه البهائم فى مدار الساقية، وعاد عبد الهادى يحمل

العود المربع الثقيل بيديه ويخبط به الرؤوس دون أن يرى ما أمامه ، ودون أن يدرى ماذا يفعل ، وفى تلك اللحظات لم يكن أحد يدرى مايفعل ، كانت طاقات هائلة من الضيق تنفجر فى كل نفس وتضرب كل من يتعرض لحرمان الأرض من الماء ، وباسم الدفاع عن الأرض — عن الحيـاة نفسها — مضى كل فلاح يضرب ويضرب بلا توقف ، كل من يريد أن يناقش حق الأرض فى الماء ، كان الرجال يضربون بعضهم بلا حســـاب وبلا مراعاة وكأنهم لم يعرفوا بعضهم أبدا ولم يحيوا بعضهم من قبل ، وكأنما قد أصبح من المستحيل أن يتحدثوا إلى بعضهم مرة أخرى » [١] .

وفجأة انطلقت أصوات استغاثة من ناحية السـاقية ، أصوات مروعـة رهيبة ، كأنما هى انفجار يأس . كانت مدوية عريضـة ، وكانت نفاذة أليمة خاطفة كالانهيار » [٢] . ذلك أن جاموسة مسعود سقطت فى بئر الساقية . عند ذلك « وبغتـة تراخت الأيدى بالعصى المشتبكة على الجسر ، وسقطت الفؤوس والشماريخ على الأرض ، واتجه الرجال والنساء كلهم إلى بئر الساقية وهم يلهثون ... وقفز عبد الهادى إلى البئر لاهثا وأسند رجليه إلى القواديس ووضع يده تحت بطن الجاموسة وهو يسند قدميه إلى غور فى البئر ، وزحف الرجال الذين كانوا يرقدون على الجسر بجراحهم منذ لحظات وهبط إلى البئر رجال آخرون ووقفوا كلهم يساندون وأرجلهم إلى القواديس أو إلى غور فى البئر ، وكانوا كلهم يسندون بعضهم حين تقلق الأرجل ، وكانوا كلهم يشجعون بعضهم وأيديهم جميعا تحت بطن الجاموسة يحاولون دفعها بكل

---

(١) الأرض ، جـ ١ ، ص ١٧٤

(٢) جـ ١ ، ص ١٧٥

مايملكون فى أجسادهم من قوة لدفع الكارثة ، كانوا كلهم يعانون فى وقت واحد لحظات خاطفة من نفس اليأس المخيف ، وتلمع لهم معا ومضات بهيجة من نفس الأمل ، كانوا ينحنون ويعرقون وتقدح عيونهم وتتابع أنفاسهم داخل البئر » . « وأخيرا رفعت الجاموسة على أيدى الرجال ... وردت الروح على امرأة مسعود ، وزغردت ، ووقف مسعود فجأة وانتفض كأنما صبت فى عروقه دماء جديدة بكل الدفء والأمل(٢) » .

قلنا فى بداية الحديث عن رؤية عبد الرحمن الشرقاوى الواقعية التحليلية ، إن الكاتب استخدم مفهوما واقعيا نقديا واشتراكيا فى آن واحد لتقديم بطله الروائى الجديد. وقد وضح من التحليل السابق لرواية الأرض ، كيف اتجه الكاتب بتأثير من الواقعية النقدية إلى تعرية الواقع الاجتماعى والكشف عن مساليه ، أما تمثله للفكر الاشتراكى فقد بدا فى نظريته التى طرحها فى ملكية الأرض ، وهى تستند أساسا إلى فكر البرجوازية الصغيرة كما سنرى .

رأى عبدالرحمن الشرقاوى فى روايته الأرض « إن الذى لايملك فى القرية أرضا ، لايملك فيها شيئا على الاطلاق حتى الشرف »(١) ثم حدد بعد ذلك هذه الملكية بأنها الملكية الصغيرة ، وأنه يجب لكى تتحقق لهذه الملكية فعاليتها أن يعمل فيها صاحبها بيده ، فتكون هذه الأرض مصدر رزقه الوحيد ، وبالتالى مصدر شرفه وكرامته من ناحية ، ومصدر قلقه وهمومه وصراعاته من ناحية أخرى ، أى أنها تصبح عند ذلك مصدرا تحقق له معنى وجوده ، « إن الذين يملكون أرضا فى القرية يضعون أيديهم فى النار . أما سيدنا فهو

---

(١) الرواية ، ج ١ ، صفحات ١٧٥ — ١٧٦ — ١٧٧ — ١٧٨

(٢) الرواية ، ج ١ ، ص ٤١

كخضرة يده فى الماء» (١) . ويصبح الحلم الانسانى الذى يسعى اليه عبدالهادى أن يزرع أرضه فى أمان ويملك زوجة وأولادا ، (٢) وربما كان هذا هو السبب الذى جعل الدكتور عبد المحسن طه بدر يحاول اقامة علاقة ترابط بين مصير الشخصيات فى العمل ، وبين ارتباطها بالأرض(٣) .

كذلك نلاحظ فى رواية الأرض للشرقاوى محاولة لتقديم موقف ثورى يتحرك من خلال عبدالهادى ومحمد أبو سويلم. فيصيح محمد أبو سويلم متفجرا فى أهل القرية : « هزأونا وسكتنا لهم ، ورفدونا من مشيخة الغفر وسكتنا لهم ، كسروا لنا السواقى وقطعوا الميه وسكتنا لهم ، ولسه ياعبدالهادى ياما حانشوف طول ما احنا ساكتين (٤) . لقد أراد محمد أبو سويلم أن يحرك موقفا ثوريا ليأخذ صيغة مشتركة عامة ، ولهذا شعر عبد الهادى بعد حديث محمد أبو سويلم «كأنه خارج من حلم مخيف على واقع بشع(٥) . أما الصيغة المشتركة فقد تحققت فى مشهد آخر ، فقد أحس الرجال عندما تلفتوا إلى الخطر الداهم الذى أحاط ببعض منهم ، فأحسوا أنه موجه إليهم جميعا ويتطلب منهم التكاتف والعمل . وهكذا على مستوى هذا الحدث الصغير ، ترك كل فلاح ما بيده وتلفت إلى جاموسة مسعود التى سقطت فى البئر ، وعندما تم انقاذها «سرت على الوجوه نسمة طيبة ، ومرت ابتسامة ساخرة بكل الشفاه ، نفس الابتسامة ونفس السخرية ، وأحس الرجال الذين وقفوا على الجسر وتحت الجميزة والذين

---

(١) الرواية ، ج ١ ، ص ٨٨

(٢) ج ١ ، ص ٨٩

(٣) الروائى والأرض ، ص ص ١٢٨ — ١٤١

(٤) ج ١ ، ص ص ١٨٤ — ١٨٥

(٥) ج ١ ، ص ١٨٥

قعدوا من اعيائهم، أحسوا جميعا أن شيئا حبيبا يجعلهم الآن أكثر قربا لبعض. شيئا آخر غير اختلاط عرقهم ودمائهم وهم يرفعون الجاموسة .... واكتشف كل واحد منهم أن أخاه قريب إليه أكثر مما يظن ، لقد اكتشفوا هذه الحقيقة دون أن يقولوا شيئا وهم يرفعون الجاموسة »[1].

هكذا استطاع عبد الرحمن الشرقاوى أن يحقق صيغة العمل المشتركة من خلال موقف ثورى فى بعض المشاهد على مستوى الحدث . أما على مستوى القضية الاجتماعية ، فلم يكتب للموقف الثورى الذى فجــره محمد أبو سويلم تحريكا جماعيا فى وجه القوى المناوئة ، بل ظل الـكفاح موكولا بالجهود الفردية التى قدمها عبد الهادى من موقعه كبطل للقرية ، وقدمها محمد أبو سويلم الذى راح ضحية موقفه الثائر فى نهاية العمل .

*

تضمنت رؤية عبد الرحمن الشرقاوى فى الأرض موقفا ثوريا لبطل ايجابى يعى حركة الواقع ، ويجاهد من أجل ضم الآخرين معه فى صيغة مشتركة . وقد لاحظنا أن هذا الموقف لم ينضج ـ وبالتالى لم يتضح ـ بالقدر الـكافى عند الشرقاوى . ربما لأن المناخ الإجتماعى لم يكن مهيئا بعد لقبول هـــذه الصيغة المشتركة .

وقد حاول حنامينه فى أعماله التى تلت المصابيح الزرق أن يقــدم صيغة أخرى لتكوين هذا البطل الايجابى أملا فى تحقيق الصيغة المشتركة التى تقدم للناس وعيا أكثر بحياتهم وبعلاقاتهم بالآخــرين وبالقوى التى تقود تقدمهم وبالقوى التى تعوق تطورهم .

---

(١) ﻫ ١ ـ ص ١٧٩

فى روايات « الشراع والعاصفة ١٩٦٦ ـ الثلج يأتى من النافذة ١٩٦٩ والشمس فى يوم غائم ١٩٧٣ ، حاول حنـا مينه أن يطور البطل البيرونى فى الواقعية التسجيلية كما تمثل فى روايته الأولى «المصابيح الزرق » ليصبح بطلا إيجابيا Positive Hero يتشابك مع الآخرين فى علاقات تعكس قدرته على الدخول فى التزامات اجتماعية من ناحية ،وتكشف عن الواقع الاجتماعى الذى يتشابك معه من ناحية أخرى .

فمحمد بن زهدى الطروسى بطل « الشراع والعاصفة » انعكاس لحركـة الحياة فى مدينة اللاذقية ، فى بنيانها وعاداتها وأخلاقها ، إلى جانب أنه بطل إيجابى يحمل الكثير من خصائص البطل الملحمى : « كان ذا طابـع عنيد ، لا يتراجع عن التحدى ... لقد وجد نفسه منذ البـدء وحيداً ، وشق طريقه على هذا الأساس معتمدا على نفسه ، وعليه أن يتابع ذلك الآن [1] » وذات يوم ، بينما الطروس فى الميناء ، والعمال يحملون إحدى الشاحنات ، ارتقى واحد منهم لوحا خشبيا وعلى ظهره صندوق كبير يضطرب تحته ، كان العامل ينقل خطاه بمشقة ، فيدفع إحدى قدميه بحذر ، ثم يدفع الأخرى بنفس الطريقة . ويصعد بحمله مكدودا ضاغطا أعصابه بعنف شديد ... هذا الشغيل المسكين لم يستطع ايصال الصندوق إلى الشـاحنة ، اختل توازنه فى أعلى اللوح ، وترنح ، وسقط الصندوق من على ظهره ، وسقط هو فوق الصندوق، وصاح الحاضرون « ياسـاتر » وهرعوا إليه يسعفونه ويمسحون الدم النازف من جبينه ، كان المشهد مؤلمـا ، مثيراً للشفقة ، إلا أن وكيل « أبى رشـيد » لم يشفق ولم يرحم ، بل صاح بالعامل وشتمه ، فلما اعترض عامل آخر وانتصر لزميله ، أمسك به من قميصه ، وشده وصفعه، رأى الطروسى ذلك بأم عينيه ، فلم

---

(١) حنا مينه ، الشراع والعاصفة ، ص ٢٢

يطق صبرا على السكوت ، لقد سافر هو الآخر وعرف العالم ، وأبصر عمال المرافىء وكيف يعملون وما هي حقوقهم وضماناتهم وعز عليه ماأصاب مواطنه العامل ، وما نال زميله الآخر . آلمه المنظر أشد الألم ، فأحب أن يقول للضابط كلمتين ، وأن يلومه على تصرفه . غير أن الوكيل صده بغلظة ، بل تطاول عليه ، وكاد الموقف يتطور لولا أن حضر أبو رشيد ، فطيب خاطر الطروسي وانتهر وكيله ودفعه أمامه وأعلن أنه لا يرضى بهذه المعاملة ولا يتسامح حيالها[1] » .

وإذا كان أبو رشيد قد حاول هنا تهدئة الأمور ، إلا أنه باعتبـاره ممثلا للاحتكار والرجعية والتسلط ، حاول بعد ذلك اغتيال الطروسي البطل الايجابي المنتصر للحق .

وتمضي رواية الشراع والعاصفة على هذا النحو لتعرض لنا حياة الطروسي بما تفيض به من حيوية وفعالية في سيولة تكشف عما في الحيـاة اليومية من أوضاع اجتماعية وأخلاقية في لاذقية الحرب العالمية الثانية .

ووسيلة حنا مينة إلى هذا الكشف تحليله لحركة الشخصية المتفـاعلة مع حركة الحياة الاجتماعية ، وهو يؤكد في هـذا على البدايات لانبثاق الوعي الاجتماعي والسياسي وتبلوره عند نماذج بطولية فذة ، وهذا التـأكيد يحمل دلالتين : الأولى تاريخية ذات أهمية خاصة ، والثانية اجتماعية وسياسية تتعلق بالمرحلة الراهنة ، وهي ذات أهمية عامة تحفز وتسوغ العمل السياسي لصالح الاشتراكية[2] » .

---

(١) الرواية ، ص ص ٣٢ ـ ٣٣

(٢) مؤيد الطلال : أدب حنا مينة ، الأقلام العراقية ، تشرين الثاني ١٩٧٤ م ، ص ٧٤

وتتصل الدلالة التاريخية ذات الأهمية الخاصة بموقف البطل فى الرواية من حركة الواقع وحركة التاريخ ، أما الدلالة العـامة فتعكس اهتمام المؤلف بسبل حياة الشعب وقيمهم وأخلاقياتهم وتشكيلهم الحضارى عامة .

ومن خلال هذا وذاك يقوم الارتباط الجدلى التحليلى بين مظاهر حيـاة الإنسان ، والذى تمثل فى لقاء الطروسى بالأستاذ كامل وبنديم ، واسـتغلال المؤلف هذه اللقاءات للكشف عن حركة الأحداث السياسية والاجتماعية على نحو ماتمثله محاولة الطروسى الجماعية لانقاذ «شختورة الرحمونى» من العواصف والأنواء ، ومناسبة العمل لتقدم التحول الثورى للطاقة البشرية. وبرغم هذه المحاولات ، إلا أن تعامل الطروسى مع الطبيعة والواقع خرج فى النهاية تعاملا عفويا ، لايخضع لمنهج واضح المعالم من المؤلف ، وخرجت الرواية فى النهاية رحلة مع المجتمع عاشها الطروسى البحار المغامر لفترة عاد بعـدها إلى البحر ، ويتذكر مغامراته مع الواقع الاجتماعى باعتبارها مكاسب ترضى بطولة المغامر فى المقام الأول ، وقد تكشف عن الحس التاريخى والحس الجماعى فى ثناياها . «شطبها الخيال إلى ماضيه ، كم فى ماضيه من أعمال لاتنسى ؟ عمل ؟ ثلاثة ؟ تهريب الزعماء ، وانقاذ الرحمونى ، ونقل السـلاح ، فهل سيذكـر الناس هذه الأعمال ؟ وقال لنفسه : بلى لابد أن يذكروها ، ولا بد أن يذكرونى ، سيذكرنى البحر والبحارة والصيادون ، وسيتحدثون عنى وهم يتحدثون عن المهنة ، فأنا نفسي تحدثت عن الذين مضوا، عن البحارة الذين تمنيت أن أبلغ نصف مابلغوا من صيت وجاه [1] » .

وربما كان هـذا هو السبب فى أن يصبح الطروسى أكثر من شخصيته الفردية ، فيمكننا أن نرى فيه موقفا ونمطا للحياة ، يكشف عن رؤية حتامية

(١) الشراع والعاصفة ، ص ٣٤٥

التي يطرحها في أعماله كلها ، والتي تقوم على قضية الصراع مع الحياة ، صراعا يتكشف في النهاية عن عشق دائم لها .

وبذلك استطاع حنا مينه من خلال شخصيته المحورية أن يتناول الأبعاد الاجتماعية والمؤثرات السياسية المتصلة بالشخصية ، أما الصراع الأساسي في الرواية ، فقد دار في الواقع الاجتماعي . ومن خلال العلاقة الجدلية بين هذا الواقع وبين الشخصية ، تنمو الشخصية وتتحرك وفقا لمنطق النمو الذي ينظر — في مثل هذه الروايات — إلى « حياة الفرد على أنها تراكم من لحظات الزمن المفيدة اجتماعيا »[١] .

٥

ومعالجة قضية صراع الانسان مع الطبيعة وعشقه لها ، هو ما يركز عليه صالح مرسي في روايتيه « زقاق السيد البلطي ١٩٦٣ » و « البحر ١٩٧٣ » .

الطبيعة هنا مثل الطبيعة في جزء كبير من رواية حنا مينه السابقة ، بحر وأنواء وعواصف . والصراع هنا أيضا صراع أفراد ، قد يبرز البطولة الفردية أحيانا ، ولكنه يلح أساساً على تأكيد دور العمل الجماعي في خلق المعجزات التي تستعصى على قدرات الفرد الشخصية .

في زقاق السيد البلطي ، يعيش مجموعة من الصيادين الكادحين ، تجمعهم قرابتهم للسيد البلطي مؤسس الأسرة والزقاق ، كما تجمعهم حرفة الصيد ومصارعة الأمواج . ورحل السيد عن عالم البحر والزقاق بعد أن ابتلعه البحر الذي لا يرحم ، وتحول إلى أسطورة في وجدان أهل الزقاق بعد أن صنعه بقوته وبطولاته الفردية ، اشتراه حجرة حجرة ، وسيطر على جزء من الشاطىء

---

(٢) هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ، ص ١٢٤

حرمه على غير البلطية. وفى يوم عاصف عابس ابتلع البحر السيد البلطى، تاركاً الزقاق بلا بطل، وأم حنفى بلا زوج، وحنفى ابن ثلاث سنوات وعائشة لم تتجاوز الأيام، وأساطير لاتنتهى عن حياته وموته.

ويشهد الزقاق مع المؤلف أكثر من قصة كفاح، تفسر على المستويين الفردى والجماعى، وتربط جدليا بين حياة الفرد وحياة المجموع.

لحموده البلطى مشكلته الفردية، وهى مرضه القاسى، ولكن أثر هذا المرض يتعداه إلى مايحدثه من آثار اجتماعية على أسرته نتيجة لتوقفه عن العمل. ولذلك فعندما انتابته الأزمة، لم يكن مايشغله هو المرض أو نهشه القاسى، وإنما الصغار الذين يرقدون «فوق الحشية بجوار الباب، قد تعرت أطرافهم، وتكوم الغطاء بين أجسادهم منحسراً عن ساقى هذا، مغطيا وجه ذاك»[1]. كان عقل حموده لايزال يبحث عن مخرج من ذلك الظلام الذى أخذ يحجب عنه الوعى تدريجيا وأحس ببرودة لاذعة تغرق جسده كالطوفان، وخيالات كثيرة تروح فى ذهنه وتجىء، كأطياف مطموسة الملامح، القارب الذى ينتظره فوق الرصيف خاليا، والشبكة المعلقة على السياج تعبث بها الريح، والرزق، والرجال ذوو السواعد القوية يدفعون بها المجاديف إلى جوف المياه، والأجساد الخرسة الممدودة فوق الحشية، من يعولهم من بعده[2]».

هكذا لم تقف المشكلة عند حد صاحبها، وإنما تجاوزته، فهى مشكلة ذات علاقات متداخلة ومنعكسة على الآخرين، تجاوز فيها حموده البلطى ذاته مطلا على الآخرين فى حوار متفاعل. ويقابل هذا الحوار بحوار آخر مماثل صادر عن الجماعة، حيث يشترك الجميع فى محاولة انقاذه. هكذا أسرع

---

(١) صالح مرسى : زقاق السيد البلطى، ص ١٩

(٢) زقاق السيد البلطى، ص ٢٠

السيد افندى الباشترجي -رغم عدم قرابته للبلطية - أسرع وحنفى البلطى وعائشة أخته والمعلم وزوبة وكل الحاضرين لمساعدة حمـــوده للخروج من أزمته المفاجئة ، أما أزمتـه الدائمة فسنرى كيف أنها تحولت إلى ممارسـة جماعية لحل مشكلة الجماعة إلي جانب حلها لمشكلة الفرد .

والمعلم محمد البلطى الذى يخرج إلى البحر بأعوامه السبعين وقاربه ومساعدة حنفى ابن أخيه ، يقلق لتأخر حنفى الذى انشغل بمرض حموده ، وسرعان ماتملكه الغضب فعزم على الخروج إلى البحر بمفرده مؤكدا لنفسه أنه لايزال قادرا ، وأن دماء الشباب لازالت تعربد فى عروقه . ويقضى المعلم محمد نهاره كله فى البحر منفردا بقـاربه وشبكته فى صراع مع الطبيعة التى تضن عليه بالرزق ، وتجود عليه بالمشاكل . ويأتى المساء ويعود الرجال إلى منـازلهم ، والمعلم محمد يبحث عن الرزق . ويأتى الرزق فى النهاية عندما توغل محمد البلطى بقاربه قليلا فى عرض البحر ، أسماك كثيرة تثقل الشبكة ، وتعجز السبعون عاما عن رفعها ، وفى دوامـة الحيرة ، تهل عليه صفارة ثاقبة من سـفينة هائلة تزحف على قاربه ، فارتجف ، وارتجفت كل خلية فى جســـده وهو يستدير مفزوعا نحو باب البوغاز ، ليرى سفينة هائلة - كأنها جبـــل - تتهادى فى شحوب الغروب ، يشق مقدمها مياه البحر فى بطء وثقة . قاس المسافة بعينيه، وأيقن من وقوع الكارثة »(1). « صفارة السفينة تنطلق كالزئير مرة أخرى، الدنيا ظلام وان يراه القبطان ، هل يترك الشبكة وينجو بنفسه ... المياه خالية والأمواج عالية ، والرياح عاتية ، والشبكة ثقيلة ... والعـرق يتصبب على جبينه» «وتقترب السفينه وينغرس مقدمها فى قلب الشبكة فيمزقهـا ، «ومال

(1) زقاق السيد البلطى ، ص ٤٨

القارب ودار ، ومال ، ووجد العجوز نفسه يطير فى الهواء ويهوى إلى المياه بجوار حائط أصم يسير دون توقف . بعد لحظات يأتى المؤخر ، ويمزق الرصاص جسده تمزيقا ، لكن فى الحياة بقية ، لن يموت [١] . وبعد صراع جبار يعكس قدرة الإنسان الفرد على النضال بشرف ينجح البلطى ، عجوز السبعين عاما فى التعلق بصخور حاجز الأمواج . وهـذا هو الجزء الأول من تلك الملحمة ، أما الجزء الثانى ، فهو الذى يعكس الوجه الجماعى للعلاقة الجدلية . فأمام الرصيف ، كانت النساء من البلطيه وغير البلطية ، قد احتشدن مولولات نائحات ، وقد تناثر من بقى على الرصيف من الرجال فى كل مكان ، وبدا الرصيف فيما وراء الباب خاليا إلا من جندى استند إلى احدى الأعمدة واخذ يحملق فى الظلام ، وقد تناثرت فيه أضواء الكلوبات ، والقوارب التى راحت تبحث عن المعلم محمد [٢] » . دقائق قليلة هى التى مضت حتى تجمع الرجال فوق الرصيف ، وراحوا يحلون قواربهم : ويقفزون فيهـا ويتسلقون صواريهم العالية ، وغمر المكان بعد لحظات ضوء عشرات الكلوبات والمصـابيح التى حملوها من الخارج [٣] » .

ويتم انقاذ المعلم محمد البلطى بعد رحلة صراعه الرهيب مع البحر . حقيقة أن الرزق جاقاه ، والقارب مقلوب ، والشبكة ممزقة ، والموت كان قريبا ، إلا أن الفرح كان يغمره برغم كل هذا . فالحياة حلوة ، والأنوار تتجمع وتتلاصق لتصنع كتلة من الضياء ، فكأن الدنيا فى فرح [٤] .

(١) الرواية ، ص ٤٩
(٢) الرواية ، ص ٥٢
(٣) الرواية ، ص ٥٤
(٤) الرواية ، ص ٥٦

وصراع محمد البلطى صورة نموذجية لصور الصراع الكثيرة التى نعـثر عليها فى رواية زقاق السيد البلطى ، والتى تكشف عن عشق الإنسان للحياة فى صراعه معها من ناحية ، كما تكشف عن موقف الحوار المتبادل بين الفـرد والواقع الاجتماعى الذى يعيشه ، من ناحية أخرى. وهو موقف ينتعش عند صالح مرسى بالمسات الانسانية الدافئة . يقول المؤلف تعقيبا على فرحة محمد البلطى وسعادته عندما عثر عليه الرفاق والأولاد ، وقبله ابنه محمود وهنأه الجميع بالسلامة « ما أحلى الدموع عندما تدفىء عيناً طال الصقيع من حولها . شفتا ولده على ظهر كفه تدفعان الحياة دفعاً إلى قلبه : شاى ؟ سيجارة ؟ وفرحة . فرحة طاغية . تصفيق وغناء الرجال يتصاعد إلى عنان السماء ... « سالمة يـا سلامة » كيف حال محمود ؟ فى المستشفى ؟ وأمك يا محمـود ؟ وأمك يا حنفى ؟ وعائشة ؟ والعيال كلهم ؟ . وكأنه غاب مئات السنين . لم يكن سفـراً طويلا كانت ساعات مـــوت كالدهور . أحك عما كان فى الشبكة آخر مرة ، ولكن ... قبل أن تحكى مل برأسك قليلا ، وارشف من الشاى الساخن، واجذب من السيجارة نفساً ، وتمدد واسعل فلا بد أنك مريض . اسعـل يا عجوز ، إنها سبعون عاماً » [1]

وفى زقاق السيد البلطى لا مكان للأنا ، حنفى لا يتحدث الا باسم الجميع لم يسمعه ـ محمود ـ مرة يقول فيها أنا ، [2] أما نساء البلطية ، فيومهن ممارسة فطرية للعمل الجماعى ، حتى عند اعداد الطعام ، ذلك أن من عادة نساء البلطية أن يطهين الطعام أمام أبواب الحجرات . وفى أوقات الغروب تخرج كل امرأة إلى عتبة حجرتها ، أمامها وعاء على موقـد تختلط ضجته بضجيج المواقـد الأخـرى ، بأصوات النسوة فى ثرثرتهن ، بصـراخ الأطفال اللاعبين فى

(١) زقاق السيد البلطى ، ص ٥٨

(٢) الرواية ، ص ٦١

الزقاق أو بكاء آخرين يحبون فوق الأرض ويتمرغون فى التراب . وتنشر فى ذلك الوقت من اليوم رائحة الطعام المطبوخ، وتمتلىء الأفنية بالبخار الدافىء»(١)
وعندما نصح الطبيب محمود البلطى أن يرحل من الزقاق إلى حلوان أو بلد آخر يكون أقل رطوبة وأكثر جفافاً حتى يشفى ، آلمت فكرة الهجرة حودة ، فالأمر بالنسبة إليه ليس أمر هجرة وحسب ، ولكنه « فراق أهل وأصحاب وزقاق عاش فيه منذ طفولته » (٢). ويعرض حموده الأمر على عطيات زوجته وهو يعلم كم هو شاق على من فى الزقاق أن يرحل عنه ، فتجيبه قائلة : « اللى تشوفه يا سى حموده ، اللى تشوفه ... كأنها تقول له « كف عن الحديث « فراق الزقاق عند أهله كفراق الحياة سواء بسواء » (٢)

الزقاق هنا إذن قيمة ومعنى . إنه ليس مجرد علاقة جوار أو قرابة، ولكنها حياة جماعية أسسها السيد البلطى ، وأرسى نظمها وقواعدها وتقاليدها . لكل فرد فيها عمله الذى يسعى من خلاله إلى تأكيد دور العمـــل الجماعى الذى استطاع أن يحقق للزقاق أكثر من معجزة تستعصى على قدرات كل فرد فيه على حدة . إن ما يسعى إليه حموده البلطى ، هو « أن يجد كل رجل فى الزقاق رزقاً يقيم أوده ويملأ بطون أولاده » (٣). كما أنه لم يحزن قط حزنه لما آل إليه الزقاق بعد موت السيد البلطى . ويتساءل حموده قلقا حائراً « ما الذى حدث للعائلة ؟... الفقير فيهم يزداد فقراً ، والغنى يزداد بعداً . واللقمة فى فم هذا ليس لغيره نصيب فيها». حقيقة هناك لون من العمل الجماعى فى الزقاق، لكنه ليس العمل الذى يرضى فهم وتصور حنفى البلطى بما يمثله من قيم تنظيرية :

---

(١) الرواية ، ٦٦

(٢) الرواية ، ص ٨٠

(٣) الرواية ، ص ٨٣

« يجمعهم زقاق ضيق ، و يلجأ كل منهم إلى الآخر ، ويحمى كل منهم الآخر، هذا حق ولكن أهذا كل ما يجب ؟ فيهم من لا يكاد أحد أن يـراه الا فى الملمات وكأنه غريب . ومنهم من اشترى بدل القارب قاربين ، وبدل الشبكة شباكاً كثيرة ، [1] إن ما يسعى اليه حموده فى الواقع ليس غير التوصل إلى محصلة نتائج الجهود الفردية المستمرة فى عمل جماعى له قيمته ، خاصة وقـد بات عالم الكادحين من الصيادين بما فيهم البلطية مهدداً بسفينة عبد الموجـود حمدان التى ستصبح قوارب وشباك الصيادين الى جوارها أقزاماً تتحرك فى عالم الظلال .

وما يريده حنفى للزقاق ، سبق أن حققه من قبل أبـــوه السيد البلطى ، وتحقق معه ـ بفضله ـ العزوالسيطرة والسيادة . لكن كل شىء ضـاع أو بسبيله إلى الضيـاع بعد موت السيد البلطى . ولم يتبق للزقاق سوى الشكل الخارجى لتعاليم السيد البلطى .

هذه السيادة وتلك السيطرة ، هى ما يسعى حنفى السيد البلطى إلى اعادتها من جديد توصلا إلى صيغة كلية مشتركة . ومن هنا يتحـول حنفى البلطى إلى أمل للزقاق وأهله ، فتدعو له زوبة أن « يحميه للزقاق كله » [2] .

وتجمع الأزمة الصيادين . يجمعهم الاضطراب والتوتر والقلق ، وسؤال واحد « ماذا نحن فاعلون » [3]

ويقدم شباب البلطية الجديد ، محمود وحنفى الحل . لقـد استطـاع عبد الموجود أن يضع كفه فى كف الغريب ليقتلهم . اشترك مع رجل انجليزى فى

---

(١) الرواية ، ص ٩٠

(٢) الرواية ، ص ١٠٦

(٣) الراوية ، ص ١٢٢

سفينة كبيرة للصيد بعد أن دفع نصف ثمنها خمسة آلاف جنيه ، ادخرها طيلة خمسة عشر عاماً بدأها صياداً بالأجر عند السيد البلطى . والصيادون الآن كثيرون ، ويستطيعون أن يصنعوا بكثرتهم شيئاً . يقول حنفى فى مناقشته خاله والصيادين « عملها فى خمستاشر سنة يا خالى ، وكان بدراعه ، واحنا كتير . احنا أكثر من ستين راجل وأربعين قارب . لو كانت قلوبنا على بعضها نعملوا حاجة » (١) .

ويحاول المؤلف أن يناقش معوقات العمل الجماعى فى الزقاق من خلال فكر حنفى ، فيرى أن البعض يمارس حياته بتواكل وتكاسل شديدين . والبعض الآخر يمارس حياته من خلال غيبية أسطورية تتغذى بالأوهام والخرافات حول الجنية التى عشقت السيد البلطى ، وأخذته فى معها فى قاع البحر . والجنية الأخرى التى يصاحبها حنفى . حتى أن حديث السفينة قد بدأ يفتر بين الرجال والنساء « ولم يكن لرجال الشاطىء أو نسائه من حديث سوى حكاية حنفى » (٢) .

« وانفتحت أمام الجميع طاقة الأمل فتعلقوا بها وكأنهم فى حلم » (٣) ، وراحت تخيلاتهم تنسج وتبنى وتشيد ، حتى استقر اليقين فى أذهان الجميع أن حنفى لابد سيصنع شيئاً . لابد أن يحرض زوجته وأولاده الساكنين فى قاع البحر على اغراق السفينة قبل وصولها أو يطلب منهم أن يثيروا عاصفة هوجاء تودى بالسفينة ومن فيها ، « واجتاحت الشاطىء موجة من الأمل أغرقت النفوس ، فبات الرجال مؤمنين بظنهم أشد الايمان ، ينتظرون حلول الفرج بين يوم

---

(١) الرواية ، ص ١٣١

(٢) الرواية ، ص ١٣٤

(٣) الرواية ، ص ١٣٥

وآخر وقد ران على نفوسهم رضا لم يعهدوه فيها منذ أيام طويلة . وأصيبوا بعد ذلـــك باستسلام شديد ، وتبدل حالهم من اليأس إلى الأمل ، وزحفت الابتسامات على وجوههم من جديد » (١) .

أما الفريق الثالث الذين يضمهم الزقاق ، فهم كما يمثلهم محمـــود البلطى يفكرون بقلبهم لا بعقولهم . إن ما يعيب محمود أنه « يمسك الحقيقة بيديه ولا يعرف ماذا يصنع بها ، وإنما يعرف كيف يغنيها » (٢) .

إن الزقاق بحاجة إلى بصر وبصيرة يقودان صيغة العمل المشتركة للخروج من الأزمة . تلك الأزمة التى سببها واحد منهم خانهم ووضع يده فى أيدى أجنبية للقضاء عليهم . على أن المشكلة تأخذ فى فكر حنفى البلطى بعـــداً جديداً آخر . لقد تمثل الخطر الدائم للصيادين فى التفوق المادى ممثلا فى السفينة الكبيرة ، ولكنه كشف له من ناحية أخرى عن الفارق الكبير بين أساليبهم البسيطة وما تحققه من مكسب ، وبين هذه الوسائل الحديثة وما يمكن أن تحققه من خير لصالح المجموع . « كان يرى كل شىء كما هو ، لازالت الأسماك فى جوف المياه لا تصل اليهـا شباكهم ، ولا زال الرجال رغم مـا جمعهم يوماً ـ مفترقين ـ من يملك قرشاً يضعه بين أسنانه فى حرص ويخفيه عن الناس . ومن يملك الفقر لا يسأل ولا يبحث بل يستسلم لحياته فى وداعة » ثم « ماذا يحدث لو أشرق فجر آخر ، ووجدوا رجلا آخر قد اشترى سفينة أخرى ، (٣) عند ذلك « ما جدوى الحياة والموت يتهددها بين لحظة وأخرى » (٤) .

---

(١) الرواية ، ص ص ١٣٧ ـ ١٣٨
(٢) الرواية ، ص ١٣٢
(٣) زقاق السيد البلطى ، ص ١٤٨
(٤) الرواية ، ص ١٤٨

ويأتي الحل . يعرضه حموده البلطي حلا لمشكلته هو ، ويرى فيه حنفي — المنظر — حلا للمشكلة العامة . لقد أراد محمود أن يرحل عن الزقاق ، وأن يهجر مهنة الصيد لظروفه الصحية . ويعرض حموده الأمر على حنفي ، ويخبره برغبته في السفر إلى القاهرة والعمل في بيع الأسماك . ويرى حنفي في اقتراح حموده الحل لسائر الصيادين . فإذا باع حموده قاربه وشبكته ، وافتتح محلا للأسماك فلن يجوعوا . يصيدون صيدهم ويحملونه إلى القطار بدلا من الحلقة يبيع خاله في القاهرة رزقهم فيرزقون ويرزقونه . ليفعل عبد الموجود ما بدله له ، ليأتي بسفينتين وثلاث فسيستطيعون ذلك مهما طال الزمن . ولو تجمع الرجال بقواربهم وشباكهم واتفقوا لاستطاع حموده بيع أسماكهم بأسعار معتدلة » (١) .

وكانت حادثة القبض على حنفي ومحمود البلطي أثر التعرض من مجهولين لعبد الموجود بالضرب، فرصة لتجميع الصيادين من جديد حول شيء مشترك. وما أن يتم الافراج عن حنفي ومحمود حتى يعود الجميع « إلى الرصيف مخترقين شارع البحرية في مظاهرة صاخبة . وما أن تجمعوا في المقهى حتى أمدهم تجمعهم براحة لم يعهدوها في أنفسهم منذ زمن طويل» (٢)

وينجح حنفي في كشف تلاعب عبد الموجود لاستمالة الصيادين للعمل عنده من خلال مناقشة عقلية ناضجة . (٣) وكان هذا إيذانا بتسلم الجيل الجديد ، جيل حنفي ومحمود، القيادة . فصاح حنفي في الرجال معلنا لهم صيغة العمل الجماعي المشترك « صلوا بنا على النبي يا رجاله . الكلام ده مش لازم يوصل بره . احنا كتير ، والرزق بتاعنا بيجي يوم بيوم . لكن المركب

(١) الرواية ، ص ١٦١

(٢) الرواية ، ص ٢٠٨

(٣) انظر الفصل الثاني والثلاثين ، ص ٢٢٥ وما بعدها

بتغيب لها سبعة أيام فى عرض البحر . علشان كده عبد الموجود مش حايسكت. فلازم لازم لازم نكون مفتحين . وفيه كلمـة كمان . كل اللى حايخش معانا لازم يفهم انه حايحوش قرشين من رزقـه . ومفيش حاجة بتيجى بالساهل . سنة . اتنين . ثلاثة . ومين عارف . يمكن تقدروا على شرا مركب زى دى وأحسن. وزى ما عمل عبد الموجود نعملوا احنا . بس ما يدخلش معا ناغريب. وكل شيء وله آخر »(١). فكانت هذه المقالة بيان عمل ، أشبه بالمانيفستو الذى حـدد صيغة العمل المشترك كما رآها القائد والمنظر ، فى العمل الجاد المشترك الذى يسعى إلى تحقيق رغبة اليوم وحلم الغد، ثم الحرص والحذر فى التعامل ، خاصة فى محاولة النظـر للاستفادة من تجربة الغـير . وأن الله إذا كان قيمة هامة فى حياة الإنسان الا إنه لا يعنى التواكل والتكاسل . وأخيرا عليهم أن يتجنبوا السقوط فى الفخاخ الأجنبية. « وشيئا فشيئا سرى الارتياح إلى نفوس الرجال . وعرفت البسمات طريقها إلى وجوههم ، وبدا لهم المستقبل فى صورة جديدة ، فأخذوا ينظرون إلى السفينة الراسية بلا ضيق كأنهم يعلمون أنهـم سينتصرون » (٢)

*

تقف رواية زقاق السيد البلطى « لصالح مرسى فى الواقـع بين الواقعية التسجيلية والواقعية التحليلية ، بل انها تمتد اكثر من هذا لتأخذ من الرواية الجديدة بعض أشكال البناء الفنى المتقدم .

فالرواية رواية بطل ، وهى نفس الوقت رواية مجموع . فحنفى بطـــله

---

(١) زقاق السيد البلطى ، ص ٢٢٩

(٢) الرواية ، ص ٢٣١

الرواية شخصية ، من ناحية أقرب ما تكون فى تكوينها إلى الشكل الملحمى. لقد عاش حياته من أجل القيم ، وانتهى العمل ولم يحقق أبسط ما تمناه وهو زواجه من زوبة .

واستطاع المؤلف من خلال حنفى أن يطل على طبقة الكادحين وصراعهم مع البرجوازية الصغيرة التى تكونت من بين أفراد الكادحين (١) ، بعد أن حققت شيئا من المكاسب المادية ثم تحالفت مع البرجوازية الكبيرة والأجانب.

وحاول حنفى أن يقود صيغة العمل المشتركة بالعقل والقلب معاً ، ونجح فى الخروج بالآخرين من الأزمة ، ولكنه فشل فى حل قضيته هو . يأتيه الفشل من الخارج، فتخطب زوبة لمحمود ، ويتألم حنفى للحظه خاطفة . وعندما يهمس له محمود فى حب خالص قائلا له : « عقبال ما نفرح بيك يا حنفى » يبتسم حنفى وهو يقول فى أسى هامس «آنى .. آنى اتجوزت خلاص يا محمود اتجوزت العيلة » « لا يدرى كيف قال ذلك . على أنه أحس بشىء من الراحة يغزو صدره ، فرحب به بلا تردد ، وعاد إلى مقعده وأشعل سيجارة»(٤).

وربما كان السبب فى اختيار المؤلف هذه النهاية لحنفى ، أنه أراد منه أن يكون نموذجاً للبطل الجديد . البطل الذى يحيا مع الآخرين ومن أجلهم ، حيث

---

(٣) انظر قصة رحيل عبد الموجود حمدان عن بلدته فى الصعيد ومعاناته فى الفصل السادس والعشرين ، ص ١٨٧ وما بعدها .وهى قصة تكشف فى نفس الوقت عن تكوين البرجوازية الصغيرة فى مصر — خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها — وعن طموحها وأساليبها فى تكوين الثروات ، وتعاونها مع الاستعمار . وانظر كذلك محاولة استغلال هذه البرجوازية الصغيرة بإيعاز من المستعمر للطبقة الكادحة فى تمثيلية عبد الموجود مع الصيادين فى الفصل الحادى والثلاثين ، ص ٢١٧ وما بعدها .

(٤) زقاق السيد البلطى ، ص ٢٤٥ .

تقاس أهمية الأشياء بمدى اتصالها بالصيغة الجماعية العامة .

وربما كان هذا وراء تعاطف الكاتب مع كيداهم ، الراقصة فى « بواظة شلوفة ، والمومس خارج البواظة ، وذلك لأنه نظر إليها من وجهة نظره هذه ، ورأى أن قيمتها تنبع من قيمة عملها ، وهو عمل هام وخطير بالنسبة للرجال . فهى تقدم المتعة والرى كما تقدم لهم الانتعاش المتجدد . ومن أجل هذا حزن عليها الرجال حزناً شديداً عندما قتلت . وكان من الطبيعى أن ينفجر أحد الرجال « فى نشيج غليظ ، ومال إلى الأمام وهو يدفن رأسه بين كفيه ، وينخرط فى نحيب متصل » ، وأن يقول حسين شلوفة صاحب البواظة : « يمين بالطلاق يا رجاله لو كانت بنتى ما كنت حزنت عليها كده » بل ان المؤلف يرى فيها عملا مجيداً من أعمال الله فى قول أحد الرجال « البت دى كان فيها شىء لله ، مفيش راجل فى البوظة الا لما حزن عليها » ورد عليه زميله وهو يرفع الكوز إلى شفتيه « مش بيقولوا زانية . إنما يمين الله كانت زى بنات الأكابر » (١)

نظر المؤلف إلى كيداهم من خلال انعكاس العمل الفردى على حياة الجماعة ، ولذلك فقد شيع جثمانها كما يشيع الأبطال . بل انه يربط بين الخسارة التى منى بها الرجال لفقدان كيداهم بمقدم سفينة عبد الموجود . (٢)

وصالح مرسى فى بنائه لروايته لم يستطع أن يغفل الواقع الخارجى ، الذى حاول فيه أن يكوّن منه تمثيلا موضوعيا للرؤية ، على نحو ما رأينا فى الواقعية التسجيلية . ولذلك فعندما خرج حنفى صباح يوم شتوى ، كانت الحياة من حوله تموج بالحركة والتدفق المنتشى . وكان هذا تمثيلا موضوعيا

---

(١) زقاق السيد البلطى ، ص١٧١ .

(٢) الرواية ، ص١٨٠ .

لداخل حنفى العامر بحب زوبة ، فرأى الحياة حوله من خلال هذا الحس ، كونا يعمر بالحركة البناءة .

يصور المؤلف هذا المشهد من خلال رصده لماديات الواقع حول حنفى ، على النحو التالى « بدت زرقة السماء فى ذلك الوقت المبكر رائعة تبهر البصر، وسبحت قطـــع السحاب المتناثرة فى جماعات كعرائس أسطورية ترتدى غلالات شفافة ، ودبت الحركة فى شوارع المدينة وحواريها ، كما دبت فى زقاق السيـد البلطى . وأخذت أبواب بيوته تنفرج بين الحين والحين ، عن رجل يسعل ويدب فوق الأرض بقدميه مسرعاً ، أو طفل يحمل وعاء يسرع به إلى بائع الفول الذى كان صوته يصل من بعيد منادياً على بضاعته بصوت أجش ، أو امرأة تطل برأسها منادية على عم حسين « بائع الحليب » (١)

وعندما وصلت سفينة الصيد إلى الميناء ، بما تمثله من خراب ودمار لبقية الصيادين . يقدم المؤلف الملامح المادية للواقع المحيط على نحو يكشف مدى تمثيل هذا الواقع لمضمون الرؤية . يقول المؤلف :« بدا شارع وكالة الليمون فى تلك الليلة قفراً ، كانت الرياح تهب من ناحية الميناء لتكنس تراب الطريق وتحمل بقايا الأوراق التى تتطاير هنا وهناك . وماءت قطة أفلتت من زقاق جانبى واندفعت تعبر الطـريق مسرعة ، وتسلل فأر من ثقب فى باب دكان وأطلق صراخا ثاقبا وهو يعدو على الرصيف محتميا بالظلام ثم اختفى فى شق آخر (١) » .

وقد اعتمد صالح مرسى فى مواقف كثيرة من روايته على أسلوب يقف بين الحديث الذاتى المهموس الذى يطرح التعقيب الغير منطوق للذات على

(١) الرواية ، ص١٤ .

(٢) والرواية ص١٩٢ .

الحدث ، وبين مستوى محدود من مستويات تيار الوعى . وحاول المؤلف من خلال هذا الأسلوب أن يحلل الموقف كما يحلل الشخصيات وردود أفعالها .

ومن المواقف الموفقة فى هذا التحليل ، تلك المناقشة التى عقـدها المؤلف بين عبد الموجود وبين محمد البلطى والصيادين حول المركب الجديد التى شارك فيها عبد الموجود فى الفصل السادس عشر ، فلم تقف هذه المناقشة عند حد طرح الأسئلة والأجوبة ، أو عند حد الكشف عن منطق كل شخصية ، وإنما تجاوزت المناقشة هذا كله لتصبح تحريكا للأحـــداث وتطويرا للمواقف وتعميقا لحركة شخصيات أطراف الصراع .

كذلك استطاع المؤلف من خلال استرجاع محمود البلطى لليلته الأخيرة فى حجرة كيدام فى الفصل الحـادى والعشرين أن يضيف إلى تكوين الشخصية أبعادا جديدة لم نكن نعرفها من قبل ، رغم أن حديث العلاقة بينهما حديث قديم مكرر . بل تجاوز هذا أيضا ، وجعل من هذا الارتداد توطئـة مقبولة فنيا لمسار الأحداث بعد ذلك ، وتأثيرها بالتالى فى توجيه الرؤية الكلية للعمل . فقد أفاق محمود من ذكرياته على عراك كيدام فى الخارج مع رجل يريدها ، وبعدها يقتل الرجل كيداهم ، ويخوض محمود عراكا معـه ، ينتهى بانتصاره الذى يؤكد بطولته التى لم تهزم ، خاصـة وأن الليلة السابقة هى الوحيدة التى أثبتت رجولته مع كيدام رغم طول معرفته بها ، ويخرج محمود بعد ذلك من الأزمة ـ خاصة وقد اقترن موت كيدام بمقدم سفينة عبد الموجود حمدان ـ بطلا جديدا يناضل مع حنفى من أجل الآخرين .

وحديث شخصيات صالح مرسى مع نفسها ، يكشف عن شـاعرية تعنى بالنبضات الانفعالية ، كما تعمر بفيض المشاعر المتولدة من الحس بالآخر . هكذا انسابت مشاعر عطيات زوجة حمودة وهى تحدثه عن الرحيل ، وقـد

تمددت إلى جواره ، وشعرت بدفء الإنسان يسرى إليها فيثرى وجدانهـا بفيض متلالىء من الحب ، يمتزج مع مايحدث خارجها فى نسيج نورانى يشع البهجة والرفيف .« قالت عطيـــات ذلك وهى تدس كفها فى فتحة جلبابه . استشعرت دفء الفراش ، لجنت إلى الانضواء تحت جسد زوجها . فى نفسها أحاسيس جـــد عميقة ، كانت تستمع إليه بأذن ، وتستمع إلى دقات قلبه بالأذن الأخرى ، طالما تمنت فى أعماقها أن ترحل به بعيدا عن الشاطىء بالرغم من ذلك الخوف الذى كان ينتابها عندما تتصـاعد إلى أذنيها كلمة الغربة أو الوحدة ، وبالرغم من حنينها الشديد للزقاق وحبها العميق لأهله وأهلها ، إلا أن الدنيا بما فيها من غرائب كانت تسحرها . وظلت تجتر أحاسيسها هذه فى خوف حينا وفى اقبال حينا آخر ، حتى حدثها حمودة بما فى نفسه من رغبات . وفى تلك الليلة فقط ، ورغم الذعر الذى انتابها ، لم تستطع مقـــاومة تلك الفرحة الطفلية التى راحت تزغرد فى صدرها ، وانزاح القناع من مشـاعر كثيرا ماحيرتها وأتعبت ذهنها ، وناولها حموده الكوب الفارغ ، ومسح شفتيه وشاربه بظهر كفه ، ثم تجشأ ، فمالت بدها بالكوب نحو قاعدة الشباك المجاور للفراش ووضعته عليه ، ثم عادت تدفن نفسها فى صدر زوجها وامتدت ذراع حموده لتلتف حول كتفها[1] » .

ويمتد الحوار بين الزوجين حول مركب عبد الموجود وموقف الرجال وما فعله محمود البلطى فى عبد الموجود بالمقهى ، ويتصـاعد الموقف النفسى لعطيات مع مسار الأحداث ، حتى إذا وصل حموده إلى نهاية الواقعة ، عندما أقسم محمود البلطى على تحريم كل من يتعامل مع عبد الموجود بالبيع أو الشراء .

---

(١) زقاق السيد «البلطى ص١٨٣ .

ساد الصمت ، وترددت الأنفاس في جو الحجرة ، وباتت ظلال الأثاث طويلة في استلقائها على الحوائط والسقف ، وحاولت عطيات أن تكبت رغبتها احتراما لانفعال زوجها بما كان يحكيه لها ، حاولت أن تقتلها فلم تفلح ، وكان الدفء الذي تسرب إلى جسدها أقوى من كل محنة ، والرحيل عن الزقاق وشفاء حوده أقوى من كل عقبة ، وكانت سعيدة ، فمددت جسدها وهي تتمطى في أحضان حوده ، وقد هاجت مشاعرها ، وما لبثت أن قالت بصوتها الناعم وهي تمد ذراعيها متلصصة به لتحيط جسد حوده وتضمه إلى صدرها : وبعدها يامي حوده[1] » .

بعدها خرج عبد الموجود غاضبا في رواية حوده ، وثار الانفعال غاضبا متمردا داخل عطيات ، ولم يقدم حوده على حل بعد . فلم يذكر لحمود الباطي ما انتوى عمله حلا لمشكلته ومشكلة أولاده ، ويبدو أنه لم يكن قد شعر بعد بالرغبة المحمومة التي ترقد إلى جواره وتبحث عن حل هي الأخرى ، وكان على عطيات أن تفصح أكثر ، فدست أصابعها في شعر زوجها ، وأخذت تعبث فيه ، وأدار حوده وجهه ناحيتها ، ونظر إليها خلسة ، وما أن رأى وجهها المستكين وعينيها المغمضتين حتى ابتسم في سعادة ، وقالت عطيات في دلال : قدامنا كتير يامي حوده على كده ؟ ... ضغط جسدها إلى جسده ، وقال وهو يستدير نحوها ويغرق شفتيه بين شفتيها ، لا أبدا . وما لبث أن ساد الحجرة سكون عميق ، كانت تتخلله أنفاس لاهثة حارة (٢)» .

وتتكرر مثل هذه المواقف في رواية صالح مرسي ، محاولا من خلاله

---

(١) الرواية ص ١٨٥ .

(٢) زقاق السيد البلطي ص ١٨٦ .

منهج تحليلى أن يقدم الموقف أو الشخصية ، ووسيلته إلى هذا المنهج بناء متمازج من رصد الواقع الخارجى الذى يراه دائما تمثيلا موضوعيا لمواقف انفعالية ـ ومن الحوار الذكى بين الشخصيات الذى يطور الحدث والشخصية كما يعمق فهمنا لها ، ومن محاولة الاطلال على منطق الشخصية الخـاص فى تعقيبها على الأحداث وعلى الحديث ، وفى ردود أفعالها الادارية واللاإرادية كذلك .

*

وهكذا نرى ، من خلال تحليلنا لبعض الأعمال الروائية التى رأينا أن نطلق عليها مصطلح الواقعية التحليلية ، كيف تشابهت هذه الأعمال التى قدمت الصيغة الاجتماعية لهذه الواقعية ، فى محاولتها إلغاء البطل الفرد واحلال الجماعة أو الطبقة محله، وذلك بقصد الوصول إلى صيغة عمل مشتركة تعى حركة المجتمع وتتعامل معه من خلال شخصيات ايجابية تجسد رؤية الكاتب الطامحة إلى قيام عالم أفضل يقوم على الكفاح من أجل انقاذ روح الإنسان الذى قد يتحطم ولكنه لا يقهر .

وتفاوت حظ هذه الأعمال ـ كما رأينا ـ بالطبع ، فى قدرتها على الوصول إلى هذه الرؤية ، رأينا أن نثبته من خـلال التدرج بدءا بيوسف ادريس ومرورا بعبد الرحمن الشرقاوى ثم حنامينه ثم صالح مرسى .

كذلك تفاوتت هذه الأعمال كذلك فى اعتمادها على ايدلوجيات تتصل بمدى التزام الكاتب، نراها متناثرة فى ثنايا الأعمال ، وإن لم تتضح بالقدر الكافى حيث كانت غاية هذه الأعمال هى مايبدو الاقتراب من الواقع وتحليله ، وإن لم يعدم هذا الاقتراب تأثيرات من هنا وهناك ببعض الأفكار والفلسفات التى ناقشت قضايا المجتمع .

ثانيا : الصيغة النفسية :

كتاب هذه الصيغة في الأدب العربي المعاصر قليلون . ولكننا نستطيع أن ترى في أعمال معاصرة كثيرة لمحة أو لمحات تنطوي على النظر إلى الانسان في ضوء تأثره بمختزناته الباطنية التي تحتوي على تجاربه وانطباعاته وردود أفعاله ، ومن ثم فقد تهتم هذه الأعمال بالكشف عن الانطباعات الدقيقة التي توجه الانسان ، أو تهتم بمعاملة الشخصية على أنها نتيجة وقائع خاصة وغرائز فطرية وتجارب موروثة .

ومجال التأثير هنا متعدد ، حيث جاءت هذه الكتابات بعد تعرف الأدباء العرب على الحركة الرومانسيه والحركة الطبيعية ونظريات تين وسانت بيف في تفسير العمل الأدبي ، وعلى المدارس النفسية والسلوكية وعلى منجزات علم النفس .

**

وربما كان احسان عبد القدوس هو أبرز كتاب هذا الاتجاه برغم القصور الفني الواضح في أعماله .

نشر احسان عدداً من الروايات منها : أنا حرة ١٩٥٢ ـ أين عمري ١٩٥٦ ـ الطريق المسدود ١٩٥٦ – في بيتنا رجل ١٩٥٨ – شيء في صدري ١٩٥٩ ـ لا تطفىء الشمس ١٩٦٠ ـ زوجة أحمد ١٩٦١ – ثقوب في الثوب الأسود ١٩٦٢ ـ لا شيء يهم ١٩٦٣ ـ أنف وثلاثة عيون ١٩٦٧ ـ لا أنام ١٩٧٠ ـ الرصاصة لا تزال في جيبي ١٩٧٥ .

وفي هذه الأعمال وغيرها ، اتجه احسان عبد القدوس إلى تفجير الإحساسات المضطربة في نفوس أبطاله ، واطلاقها باعتبارها حالات نفسية قابلة للتحليل والدراسة . ولذلك تبدو أغلب شخصيات المؤلف شخصيات

متوترة نفسياً، وعاجزة بسبب هذا التوتر عن تحديد نسب الأشياء وحجمها الطبيعى .

تبدأ أحداث رواية « أنا حرة » بتقديم البطلة على هـذا النحو الذى أوضحناه من قبل . « كانت تقف فى شرفة البيت رقم ٣ بشارع الجنزورى بالعباسية ، فتاة فى الخامسة عشرة من عمرها ، سمراء ملتهبة الوجنتين ، ملتهبة الشفتين . احتارت منها عيناها لاتدريان أين تستقران . واحتار معها قوامها الناضج على أى الأوضاع ترتكز » (١) .

وفى هذا التقديم ، حاول المؤلف أن يقدم بعض الاسقاطات النفسية على الاشياء من حول البطلة ، مهتما فى تقديمه لهذه الاسقاطات بالدور الذى تؤديه فى تشكيل نظرة البطلة تجـاه الأشياء : « وكانت فى وقفتها ترقب طلبة مدرسة فؤاد الأول الثانوية وهم يمرون من تحت شرفتها كأنهم مواكب العبيد يقدم فريضة الخشوع للمملكة . وكل منهم يحاول أن يرفـع عينيه إليها ، ثم يردها عنها بسرعة وكأن قد غشيها ضوء ساطع لا قبل لهما باحتماله . وبعضهم يحاول أن يثير اهتمامها فيقف يجادل زميله بصوت مرتفع أو يثير معركة مفتعلة ليظهر فيها تفوقه ، أو يلقى نكتة بصوت مسموع عليها تضحك لها . وهى تتقبل كل هذه المحاولات بابتسامة متكبرة راضية . فهى تعلم أن كل هذا المجهود الذى يبذله الطلبة ، إنما يبذلونه لها . تعلم أنها أكثر بنات الحى فتنة . وأنها حلم شبابه ومطمع رجاله وحسرة شيوخه . وتعلم أيضا أنها مثار أحاديث كثيرة بين أمهات الحى ونسائه ، وأنه ليس كل ما يقال عنها يرضيها أو يرضى عائلتها ، وأن أكثر صديقاتها يزاملنها فى المـدرسة

---

(١) احسان عبد القدوس : أنا حرة . ص ٩

ويسعين إلى صحبتها ، ثم يتحاشينها خارج المدرسة خشية أمهاتهن [١] .

نحن هنا إذن أمام حالة لفتاة تجمع إلى الصبا والجمال ، الغرور والتضخم الذاتي . وهي حالة من الحالات التي تهم الباحث النفسي لدراسة أسبابها ونتائجها . ثم تتقدم الأحداث بعد ذلك فإذا هي رحلة مع احساسات البطلة ، ليس المهم فيها الحدث في ذاته ، وإنما مدى تأثيره وتأثره بحالة البطلة النفسية .

فبعد أن قدم المؤلف التكوين المادي الخارجي للبطلة ، وجعله تكوينا يشي بتمرد ورغبة في التحرر والانطلاق ، كما جعله تكوينا يشع بحالات من القلق المضطرب . بعد ذلك شرع المؤلف في تحليل الكيان النفسي لشخصيته . فهي أولا لاتهتم بشيء مما حولها « هؤلاء الطلبة الذين يحاولون إثارة اهتمامها بحركاتهم الصبيانية » أو « هؤلاء الرجال الذين يفدون على البيت الواحد تلو الآخر يطلبون يدها للزواج » أو « الأمهات والنساء اللاتي يتهامسن حولها » أو « البنات اللاتي يصادقنها حينا ويتحاشينها أحيانا . [٢] كما كانت تحتقر حفلات المقابلات « وتحتقر حفلات الزار التي تدعى إليها للمشاركة ، وتحتقر هذه العقليات إنما كانت تلبى الدعوة إليها كملكة مكلفة بأن تؤدي واجباتها الرسمية . كانت لاتهتم بكل هذه الأشياء أو غيرها ، فقد كان لها عالمها الخاص تعيش فيه وحيدة بين أفكارها وهمومها ، وكانت لها أفكار وهموم أكبر من سنها » . [٣] « لقد قررت منذ زمن طويل ألا تسمح لأحد بأن يرى دموعها ، ولا تشكو أو تعتذر أو تستعطف . قررت أن تتحدى وأن تعاند وأن تقابل كل ما يجري عليها بالسخرية واحتقار . وخيل

---

(١) أنا حرة ، ص ١٠

(٢) أنا حرة ، ص ١٠

(٣) الرواية ، ص ١٢

إليها أنها بذلك تستطيع أن تنتصر وأن تنتقم وأن تصون كرامتها : (١)
شاب واحد فقط هو الذى انجذبت إليه بالرغم من أنه لم يحاول جذب انتباهها، أو حتى الالتفات إليها ، يقدمه المؤلف من خلال بطلته أو حالته النفسية على هذا النحو الأمثل « كان يسير أمام شرفتها كل صباح ، ممشوقا صارماً يدق الأرض بقدميه كأنه يريد أن يشعل من تحتها النار ، ولم يكن يبتسم ولا يتكلم ولا يصاحب أحداً من زملائه الطلبة . كان يبدو كبيراً جداً ، ولم يكن يرفع إليها عينيه أبداً ، ولم يحاول أبداً أن يبتسم » (٢) .
ويحاول المؤلف بعد ذلك تقديم دراسة تقريرية عن الماضي النفسي للشخصية، وكيف انتهت لما انتهت إليه .
« كان أبوها قد طلق أمها قبل أن تولد ، ولم يكن هناك سبب واضح للطلاق إلا أن أباها لا يستطيع أن يكون زوجا مسئولا عن بيت وامرأة وأولاد ، وكان الأب من متوسطي الحال والأم فقيرة لا تملك شيئا إلا هذا الزوج الشارد ، الذى فر إلى دنياه الواسعة الطليقة حيث لا قيود ولا مسئوليات ، «واحتار الأب والأم ماذا يفعلان بالبنت طويلا » (٣) ولم يفكر الأب طويلا فلم يكن يحتمل طول التفكير ، أما الأم فقد حملت البنت إلى ملجأ للأيتام ، ولم يلبث الأب أن استردها وأودعها حضانة أخته نظير اتفاق مادى .
ولا ينسى المؤلف أن يذكر أنها ، وهي طفلة صغيرة كانت تختلف عن الأخريات، فقد كانت وهى صغيرة ، تبكى بصورة غريبة ، «لم تكن تبكى ، بل

---

(١) أنا حرة ، ص ١٥
(٢) الرواية ، ص ص ١٢ — ١٣
(٣) الرواية ، ص ١٦ .

كانت تصرخ صراخا قويا حاداً ليس من عادة الأطفال ، وكأنها تخاف شيئاً أو تحاول أن تفر من شيء ، أو كأنها تريد أن تنزع روحها من حلقها لتنطلق بها بعيداً بعيداً جداً ، في دنيا أرحم من هذه (١) » .

وفي بيت العمة ، نشأت هذه الحالة بين امرأة ، ندمت على قبولها بعد الليلة الأولى، وزوجها العصبي المزاج الذي كان يقوم في الليل لاعنا هذه البنت لاعنا أمها وأباها ، مقسما أن يقذف بها من النافذة .

وكانت العمة تسقيها مغلي الخشخاش مع اللبن حتى تهدأ وتنام وتكف عن الصراخ ، وأكثرت العمة من ارضاع البنت اللبن المسموم حرصا على راحة زوجها حتى ضعفت وهفتت وهزلت واصفر وجهها»(٢) وأصابتها الحمى .

وعندما شفيت وعادت إلى صراخها ، اضطرت العمة هذه المرة إلى استعمال الضرب فكانت تضربها حتى يرتسم الرعب في عينيها الصغيرتين البريئتين فتكف عن الصراخ مبهورة الأنفاس. وأحيانا ترسل بها لتنام مع الخادمة في غرفة الغسيل فوق السطوح ، وأحيانا كانت تحبسها الساعات الطوال منفردة في إحدى حجرات البيت ، فتظل تصرخ حتى تسكت اعياء من طول ماصرخت، ومرت بها الأيام في صراخ حتى تفتح وعيها (٣) .

نحن هنا إذن أمام تكوين بشرى يحمل في داخله حقدا هائلا على الآخرين، متمثلا في فتاة حساسة تحيا في أسرة غير أسرتها الطبيعية وتعامل بهذه القسوة والعنف . وقد أوضح المؤلف هذا عندما قال في تقريره عنها ، إن « شعورها بأنها ليست بين أبيها وأمها كان يجعلها متحفزة دائما ، متنمرة دائما، معارضة

---

(١) ص ١٧.

(٢) الرواية،ص ١٨

(٣) الرواية ، ص ١٩ .

دائما ، وكانت دائما تهرب من البيت لتقضى أوقاتها تلعب فى الحارة ، ورغم هذا العنف الذى صاحب طفولتها، فقد كانت رقيقة العاطفة وكانت دائما نضرة كالوردة البرية ، وكانت ذكية غريبة فى ذكائها بين الأطفال » (١) . ويمضى المؤلف على هذا النحو فى تقديم تقاريره التحليلية عن تراكم الاحساسات فى نفسية البطلة حتى أصبحت على ماهى عليه ، فيذكر أنهـــا وهى صغيرة كانت تنطلق كثيرا خارج حدود سجن البيت وعمتها وزوج عمتها ، إلى الشارع أحيانا وإلى الصحراء أو الحقول أحيانا ، وكانت فى كل مرة تعود من انطلاقها تستقبلها عمتها بالشبشب ، وكان أحيانا يتولى استقبالها زوج عمتهـــا . وكانت فى مبدأ الأمر تبـكى وتصرخ وتستغيث وهى تحت الصفعات وضربات الشبشب، ثم بدأت تدافع عن نفسها وتصرخ وتصد الضربات بذراعيها وتجادل عمتهـا وزوج عمتها ، وقد صـــاحت فى وجههما يوما : أنا حرة .. أعمل اللى أنا عايزاه » (٢) .

وتمنت أمينة ـ وهذا هو اسمها ـ لو يقدر لها اليوم الذى تكون فيه حرة تفعل ماتريد. وتتدافع التراكمات النفسية التى شكلت حالة أمينة ، فيذكــر عنها المؤلف كيف حاول ابن الجيران وهى فى العاشرة أن يعتـدى عليها جنسيا ، وكيف قاومته بأن عضته فى ذراعه بقسوة ثم حطمت إناء زجاجيا فوق رأسه وفرت هاربة . ولكنها ظلت كلما تذكرته أصابتها قشعريرة كأنها تشمئز من نفسها ، بل إنها تستطيـع حتى اليوم كلما تذكرت أن تشم رائحة الأنفـاس الكريهة فتكاد تصاب بالغثيان » . ولا يكتفى الكاتب بتقديم هذا الليبدو، بل

---

(١) الرواية، ص ص ١٩ ـ ٢٠

(٢) الرواية ، ص ٢٢ .

إنه يعقب عليه بما يفيد النتيجة التي ترتبت عليه ، يقول « هـذا الحادث قتلت فيها ما يمكن أن يثور من رغبة إلى رجل . أصبحت تكره جميع الرجال لمجرد ما أرادوها كامرأة . وأصبحت أنوثتها المثيرة التي تبدو في قوامها الفائر مختفى تحتها برودة جامدة في احساسها كأنثى »(١) .

ويتابع إحسان عبد القدوس رحلته مع المكونات النفسية للبطلة ، وهـو هنا لا يهتم كثيراً بالأحداث التي يكتفي بذكرها في صورة تقـارير ، وإنما يهتم بتأثير هذه الأحداث على حالة البطلة النفسية ، وبالتـالي بقدرتها على تشكيل نظرة البطلة تجاه الأشياء من ناحية ، ومساهمتها في تحليل التكوين النفسي لها — وهو الأهم — من ناحية أخرى .

وتتوالى على هذا النحو تسجيلات المؤلف التحليلية من خلال رحلته في وجدان البطلة وأفكارها . يخبرنا الكاتب أن أمينة تحب أباها حبا شديداً وتتعلق به رغم قلة زيارته لها بعد أن تركها عند عمتها ، وكثيرا ما كانت تبحث عن مبررات تقنـع بها نفسها بأن مافعله أبوهـا هو الأصوب ، كانت تخاف عليه من آلامها ومن همومها ومن دموعها التي تذرفها في وحدتهـا ، وكانت تعلم مدى رقة عواطفه ومدى حبه لها ، وتعلم أنها لو باحت له ببعض حبهــا لحطمت حياته كلها ، بل إنها غفرت له تخليه عنها لعمتها منذ ولدت ، وكانت تعتقد أن زواجه بأمها وانجابه لها ليس سوى خطىء غير مقصود منه ، لا يمكن أن يلام عليه ، فهو لم يخلق زوجا وأبا ، بل خلق ليكون طــائرا حرا مفردا » (٢) .

وهي تحب أمها أيضا ، ولكنه حب فيه « شيء من الغموض ، وشيء من

(١) الرواية ، ص ص ٢٣ — ٢٤
(٢) الرواية ، ص ٢٦ .

القلق ، وشيء من الشفقة ، وشيء من الشعور بالبؤس والذلة ، وكانت أمينة «مكلفة باتخاذ موقف الدفاع كلما ذكرت أمها ، أو كأن هناك شيئا جنته أمها يستحق أن تدافع عنه» فقد كانت تشعر بضعف أمها، وكانت تجن من هذا الضعف الذي تبدو به أمها ، كانت تريدها أما قوية تملي إرادتها على عمتها وتملأ المكان الذي تحل به بشخصيتها [1] » .

وقد ظل الشعور بالشفقة على أمها والرثاء لها يكبر معها على مر الأعوام، حتى أنها عندما كانت ترى سيارة أمها تنكمش على نفسها ، وتطأطيء رأسها كأنها خجلى منها ، وكأنها كانت تشعر بالثمن الفادح الذي تدفعه أمها لتركب مثل هذه السيارة . وترك حال أمها في نفسها كرها عجيبا للأغنياء حيث تنتمي زوج أمها ، كانت تكرههم ، وتكره سياراتهم وقصورهم ، وترى في كل منهم صورة لزوج أمها ، وعدوا يجب أن تدافع عن نفسها أمامه قبل أن يحيلها إلى امرأة في مثل حال أمها ، ورغم ذلك فقد كانت تحب الحياة الهنيئة ، وتعجب بهذا القصر أو بهذه السيارة ، وربما تمنته لنفسها ولكن ليس عن طريق صاحبها» [2] .

٥

يهتم إحسان عبدالقدوس كما هو واضح بتحليل الكيان النفسي لشخصياته ، ووسيلته المفضلة في هذا التحليل ، الاعتماد على التقارير الجاهزة التي رأينا منها جانبا كبيراً في العرض السابق للمكونات النفسية لبطلة الرواية .

وقد حاول المؤلف من خلال هذه التقارير أن يعطي صورة تحليلية للقارىء — متكاملة قدر الإمكان — من الإحساسات المتراكمة في نفسية البطل ومكونات هذه الاحساسات .

---

(١) الرواية ، ص ص ٢٧ — ٢٨ .

(٢) أنا حرة ، ص ٢٩ .

والمؤلف فى حرصه هذا يريد أن يقدم التبريرات الكافية لسلوك الشخصية ـ الذى سيكون رد فعل طبيعى لهذه التكوينات :

كما أن هذه الاحساسات النفسية المتراكمة ستبدو أيضا ـ من ناحية أخرى ـ اسقاطا نفسيا على الأشياء من حول البطلة تتعاون فى تشكيل نظرتها إلى الأشياء . هكذا نظرت أمينة من خلال توترها إلى الترام الذى يوصلها كل يوم إلى المدرسة ، ورأته « عربة واحدة ترتعش فوق القضبان ، كأنها طفل مشرد مصاب بالسعال الديكى » ومقاعده الخشبية الجافة كأنها ألواح « غسل » الموتى صفت بجانب بعضها البعض فى دكان حانوتى يعامل زبائنه بسعر الجملة ، ... أما شارع الخليج الذى ينتهى بالمدرسة ، فينساب ضيقا مظلما كثعبان يتلوى فى طين مستنقع »(١) .

حشد المؤلف لبطلته ـ كما رأينا ـ كل الظروف التى يمكن أن تخلق منها حالة نفسية ، فبدت أمينة بعد هذه التكوينات النفسية شخصية مضطربة نفسيا ، تعانى من كثير من الأمراض النفسية ، أهمها الاضطهاد النفسى والازدواجية فى الشخصية ، وهما مرضان لا تشعر بهما أمينة ، وإنما يحكمان سلوكها .

أما ما تشعر هى به ، فهو حاجتها إلى تأكيد ذاتها ، وإلى الإتيان بفعل تشعر فيه أنه فعلها المتفرد الثائر الذى يتحدى الجميع ، أولئك الذين قسوا عليها بالفعل والقول ، وحتى فى سلوكها هنا ، فقد كانت تخضع لتلك الازدواجية التى جعلتها تترك المدرسة يوما محاولة أن تسعد خلاله بحريتها فى الحركة والتنقل ، هكذا أخذت تتنقل بين شارع فؤاد والجامعة وحديقة الأورمان وحى الظاهر ، وتعلمت بعض الكلمات الفرنسية ، وبعض الرقصات على أيدى فورتينيه وابنى أبناء مدام مارى اليهودية الخياطة ، ورغم أنها هى التى اختارت هذا العمل لتؤكد به لنفسها حريتها ، إلا أنها فى الساعة الرابعة ـ موعد عودتها من

(١) الرواية ص ٣٠ .

المدرسة — ، عادت إلى المنزل ، وكانت تشعر فى قرارة نفسها أنها ارتكبت جرما بهربها من المدرسة ، وأنها قطعت حبلا متصلا من تقاليد نشأت عليها ... وكان هذا الشعور يجعلها تخجل من أن تواجه عمتها ، أو زوج عمتها أو أولاد عمتها .. كان شعورها كشعور الزوج الخائن الذى يحس بخيانته حتى لو لم يعلمها منه أحد »[١] ، ثم ظلت ثلاثة أيام متتالية بعدها تنتظر ساعى البريد لكى تتسلم خطاب المدرسة بغيابها إلى زوج عمتها ، وعندما أخذته منه تظاهرت بأنها تعود به إلى داخل البيت ، وقبل أن تصل إلى باب الشقة ، كانت قد مزقته ووضعت قصاصاته فى جيبها ، ثم عادت إلى الطريق متجهة إلى محطة الترام وهى تحس بالكره لنفسها. إنها تكره أن تكون كاذبة وتكره أن تكون لصة وتكره أن تخاف أى مخلوق على وجه الأرض[٢]» .

ويوالى الكاتب بعد ذلك متابعة نمو الحالة النفسية التى قدمها لنا فى روايته « أنا حرة » ، فيذكر لنا كيف أن عنادها واصرارها على المخالفة لإثبات حريتها قد انتهى بأن أصبحت وحيدة وسط أسرتها وبين أبناء حيها ، مما أدى إلى انصرافها لتعلم الفرنسية واجادة الرقص ، حتى أتقنتهما ، وقد أكسبها هذا مزيدا من الجرأة فى اختيار الموضوعات التى تتحدث فيها والمعانى التى تنطق بها « مواضيع ومعان لا تجرؤ بنت من بنات العباسية على التحدث فيها قبل أن تتزوج »[٣] . وتحولت دروس الرقص إلى محاولات مترددة من إيلى الاقتراب من أمينة ، مما شجع أخته على أن تنقل لأمينة أخبار المعجبين بها ودعواتهم الملحة التى قبلت أمينة واحدة منها تعرضت فيها لتجربة مزعجة أعادت

---

(١) انا حرة ، ص ٤٥

(٢) الراوية ، ص ٤٦

(٣) الراوية ، ص ٤٩

إلى ذاكرتها قصة الرجل الذى حاول اغتصابها وهى صغيرة ، ونزلت أمينة فى العباسية قبل أن تصل إلى بيتها بقليل ، وسارت وفى صدرها محكمة تحاسبها حسابا عسيرا وتوجه إليها ألف سؤال ، (١) .

وتتوالى الأحداث على هذا النحو ، وكلها مشاهد – كما لاحظنا – يمكن الاكتفاء منها بمشهد واحد فقط ، إذ تتجه كلها إلى تحليل هذه الازدواجية التى تحكم سلوك البطلة .

ولا تقتصر الشخصية المريضة نفسيا فى رواية « أنا حرة » على شخصية أمينة البطلة على نحو ماتقدم ، بل إن سائر شخصيات العمل تنتمى بشكل أو بآخر إلى مرض من الأمراض النفسية . فأبوها شخصية ضعيفة أمام نزواتها ، لاتستطيع أن تتحمل مسئوليات أفعالها ، وأمها هى الأخرى شخصية ضعيفة ، لكنها أميل فى ضعفها إلى الاستكانة والتخاذل ، وأبن عمها شخصية منطوية ضعيفة ، وزوج عمتها وعمتها شخصيتان مريضتان بالقسوة والتسلط .

٥

المشكلة التى يقدمها احسان عبد القدوس فى عمله هنا ، مشكلة فردية متولدة من وقائع خاصة يتصل بعضها بالغرائز وبعضها بالتجارب الموروثة وبعضها بالعقد النفسية التى تكونت نتيجة لظروف معينة . ولكنها فى النهاية مشكلة تنبع من ظروف واقعية محيطة ، تتعدى مجرد الحالة الفردية إلى أن تكون مشكلا عاما يمكن أن نرى فيه مرضا نفسيا اجتماعيا .

فالحالة التى قدمها احسان عبد القدوس فى « أنا حرة » من ناحية أخرى

---

(١) انا حرة ، ص ٥٢

نموذج لشـكل أفرزته ظروف التحول الاجتماعي الذى عاشته القـاهرة فى الثلاثينيات وقبيل ذلك ، ومحاولة المرأة تأكيد ذاتها فى المجتمع ومطالبتها بحقوقها فى ممارسة حياتها ، وقد حاول المؤلف من خلال هذا الأنموذج مناقشة مفهوم الحرية الشخصية فى ضوء هذه التطورات الاجتماعية ، ثم مدى مسئولية الشخصية عن سلوكها فى ضوء هذه الحرية .

والتحليل هو سمة البناء الروائى لأعمال احسان عبد القدوس ، ومنها هذه الرواية . وهو تحليل يستفيد قدر طاقته من منجزات علم النفس وأبحاث النفسيين كما سبق ورأينا . أما وسيلة المؤلف إلى هذا التحليل ، فهو — لقصور فى خبرة الكاتب الفنية — مجموعة من التقارير التى تقدم الحالة ، ومن شأن التقارير فى الكتابة القصصية أن تقدم تكوينا جـاهزا مسبقا ، بينما المطلوب نمو المعرفة بالشخصية والحدث من خلال التكشف التدريجى .

واكتفى المؤلف باستخدام الحوار فى المواقف التى تتطلب مناقشة بعض القضايا التى رأى أن يطرحها ، مثل الحوار الذى دار بين أمينة وأحمـد الذى تقدم لخطبتها حول التعليم والشهادات للمرأة وحول مفهوم الزواج والعلاقة بين الزوج والزوجة . (١) ومثل الحوار الذى دار بينها وبين عباس حـول الحرية ومفهومها ، وهل هى وسيلة أم غاية فى الفصل الثامن . (٢)

رواية « أنا حرة » إذن شأنها فى هذا شأن سائر أعمال احســان عبد القدوس ، رواية تحاول من خـلال التحليل أن تتناول مشكلة نفسية لبطل ذى حساسية خاصة . ومن خلال منهج تحليلى ، يحـاول المؤلف دراسة

---

(١) انظر الحوار فى الفصل الخامس ، ص ٧٣ وما بعدها .

(٢) الحوار ، ص ١١٤ وما بعدها.

المؤثرات والتكوينات النفسية لهذه الحالة ، مـــن عوامل وراثية وعوامل إجتماعية وعوامل فردية .

وإحسان عبد القدوس فى تناوله للمشكلة النفسية لبطله ، يلح الحاحـاً بارزاً على المؤثرات الاجتماعية المحيطة ، كواقع يشكل جانبا هاماً فى تكوين الشخصية من خلال علاقة جدلية متبادلة بينهما ، كما يلح أيضاً على اظهار أن هذه المشكلة النفسية الفرديه فى النهاية ، هى مشكلة واقع اجتماعى ، وأنهـا أشبه ما تكون بمرض نفسى اجتماعى فى النهاية .

* * *

ومن الروائيين الذين صدروا فى انتاجهم عن حس بهذه الصيغة النفسية لرؤية واقعيه تحليليه أمين يوسف غراب فى روايتيه : شباب امرأة والساعة تدق العاشرة .

فى رواية « شباب إمـــرأة » يتتبع المؤلف التكوين السيكلوجى والفسيولوجى للبطل منذ بداية حياته . منذ أن كان طفلا صغيراً يتكشف الأشياء ، ويتعرف خلسة على دبيب المشاعر الجنسيه تتمطى فى داخله أشبه ما تكون « بثعبان كبير يستيقظ ويتثاءب ويتمطى فى جسده ، فيشد معه الجسد كله شداً عنيفاً إلى شيء مجهول » (١) ، وذلك حـين لامست يـده صدر صديقته الصغيرة سلوى ، واكتشف أن ما تخبئه بداخله شيئا آخر غير الكرة ، شيئا جعل الصغيرة صاحبه السر تتلعثم ودقات قلبها أكثر خفقانا وأكثر عنفا » وجعل يده التي إكتشفت السر ، ترتد فجأة « مضطربه ، ترتعش فى خـوف وألم كأن أحداً ضربه عليها ضربة موجعة . ومرت به لحظات ثقال راح فيها

---

(١) أمين يوسف غراب : شباب امرأة ، ص ٢٣

يلهث وهو مغمض العينين ، وقد أحس بدوار شديد جعل جسده كله أشبه بدوامة تلهث فيها أحاسيسه ويغلي فيها دمه ، وتصطرع فيها عواطفه وتختلط بعضها ببعض في عنف وقسوة ». (١)

ولا يلبث هذا الصغير الذي تمتلكه اللحظة الجنسية هذا التملك ، وتضطرب بداخله عوامل الغريزة الجنسية هذا الاضطراب ، لا يلبث هـذا الصغير أن يكتمل له من البنيان العضوي ما يؤهله للدور الذي أعده له المؤلف. فلم يكن صبيا عاديا ، بل كان يتمتع « ببساطة في الجسم وهبها الله له ، حتى أنه سبق سنه بسنوات ، وغدا فارع الطول ، عريض المنكبين ، قوي البنيـة ، ضخما عملاقا . كما وهبه الله أيضا جمالا في الوجه وصفاء في العيـن »(٢)، أمـا التكوين الاجتماعي الحـــالة التي أراد أمين يوسف غراب أن يقدمها من خلال شخصية امام ، فقـد أوضحه من خلال دراسة الشخصية في واقعها الاجتماعي وانمائها الطبقي .

ينتمي امام إلى الطبقة الكادحة لأب فقير معدم يعمل في أحد تفاتيش الزراعة ، مثقل بشيخوخة مبكرة سببتها الحاجة وشقاء الأيام وقلة الدخل . أما الأم فهي لا تقل عن زوجها شقاء وإن زاد حظها في الشقاء بسبب مرضها الملازم .

ورغم الحـاجة والفقر والمرض ، فإن لدى الأب والأم تطلعا طبقيا ، يسعيان من خلاله إلى توفير مستقبل وظيفي واجتماعي أفضل لابنهما امام . والواقع الاجتماعي الذي ينتمي إليه امام ، واقع ينطوي على كثير من مواقف التعرية والإدانة ، يحرص المؤلف في أثنـاء عرضه له على الكشف من جوانبه

---

(١) شباب امرأة ، ص ٢٣

(٢) الرواية ، ص ٣٤

المأساوية ، فالشيخ نوفل الذى يقدم للقرية أشياء كثيرة رغم سنوات عمره الستين ، ورغم أن الأيام أتت على كل شيء فيه ، ولم تبق من جسده إلا مايشبه الصورة القديمة التى تآكل اطارها وتسلل البلى إلى رسمها ، (١) ، فهو فقيه المسجد الذى يؤذن فى الناس للصلاة ، وهو الذى يؤم الناس فى الصلاة ، وهو حانوتى القرية الوحيد الذى يغسل الموتى ويكفنهم ، ويتلو على رءوسهم القرآن عندما يخرجون من الدنيا . وهو يتلوه أيضا كل صباح فى بيوت أهل القرية . وهو أيضا مسحراتى القرية التى يجوبها كل ليلة بطبلته ، (٢) الشيخ نوفل هذا الذى يقتسم كل ما يجود عليه به الناس بينه وبين القراء الذين يقيمون معه فى دهليز « المرعشلى » الموقوف على فقراء العزبة ، يتفقد عطاء العمدة له ويجده لا يتناسب مع ما مدحه به فيلخص الموقف الاجتماعى وما يتضمنه من من صراع طبقى فى قوله ، لهم اللحم ولنا العظم (٣) . ويرى فى مناسبة أخرى أن قريتهم هذه قرية منكوبة لا سبيل إلى الخير فيها ، يمر عليها الخير ولكن لا يلبث فيها ، (٤) .

وبلتاجى والد أمام هو الآخر ، يدرك عدم توافر العدالة فى توزيع الثروة فى قريتهم ، فيجيب على قول زوجته « إنها أرزاق يابلتاجى » بقوله : « ولكنها لم تكن عادلة ياآمنة » . (٥)

وعندما يموت بلتاجى فى نهاية القسم الأول « الطفولة » ، كان على زوجته

---

(١) الرواية ، ص ١٠
(٢) شباب امرأة ، ص ص ١٠ – ١١
(٣) الرواية ، ص ١٨
(٤) ص ٣١
(٥) ص ٢٩

وابنه أن بخلايا الحجرة التى يقطنانها حيث آلت إلى الحولى الجـديد الذى شغل مكان بلتاجى . ومن خلال هذا الاحساس الحاد بالمأساة والضياع ، تقول آمنـة « وهى تنظر إلى الأرض وكأنهـا تبحث عن شىء عند قدميها : ولكن أين أقيم وأنا مريضة » .(١)

ويشتد المرض بأم إمام ، ويهمس الشيخ نوفل لأبنها فى سذاجة تطفح بالمرارة الاجتماعية ، إنهـا تحتاج إلى عملية أجلة وإلا ماتت فى الحال . وفى مستشفى القصر العينى أهملوها وقالوا لها عودى بعد ثلاثة أيام لعـدم وجود أسرة خالية . أما أطباء المستشفى الخاص فإنهم « يقولون يا ابنى أشياء خيالية . يقولون إنهم يطلبون خمسين جنيها . إنهم يابنى لا يفقهون شيئا ، لأنهم لو باعوا المريض نفسه لما وجدوه يساوى هذا الثمن الذى يطلبونه لشفائه » (٢)

*

نحن إذن أمام حالة لها واقعها النفسى والاجتماعى والعضوى ، حـدده المؤلف فى القسم الأول من الرواية ، والذى أطلق عليه اسم « الطفولة » . ثم يأتى القسم الثانى « الشباب » وفيه يحـاول المؤلف أن ينمى الشخصية وفقـا لمكوناتها التى رأيناها فى مرحلة الطفولة ، كما يحاول أن يؤكد من ناحية أخرى امتداد هذا التكوين .

كان أول مؤثر نفسى جديد على شخصية إمام فى بداية القسم الثانى ، ذلك المشهد الذى انتهى بفقدانه لأبيه ، كما فقـد سلوى من قبل وهو صغير برحيلها مع أسرتها إلى القاهرة . كان المشهد مؤلما وحاداً ، حفرته الآلام على ذاكرته بتفاصيله الدقيقة . « جثة أبيه مسجاة على خشبة كبيرة ، والماء يصب

(١) ص ٣٨
(٢) ص ١٧١

عليها. ثوب أبيض تلف فيه الجثة . حفرة كبيرة فى قبر مهجور . كومة من التراب تنهال . امرأة تلطم خديها . امرأة تشق ثوبها . وجه المرأة يخبو ويكتئب حتى يصبح كقطعة من الفحم . نفس الوجه يمتقع ويصفر ويكتنفه الشحوب حتى يصبح كالرقعة الصفراء الفاقع لونها » .

وتختلط المشاهد المادية فى ذاكرة إمام بالانطباعات النفسية ومكوناتها من مشاعر متضاربة : « بيت سيخلى . غرفة عزيزة ستهجر . صبى يلعب فى الجرن . شيخ يرتدى الكاكولة والعمامة البيضاء . المعهد . تجهيزية الأزهر . القاهرة وسنوات التخصص . خبز . نقود . جوع . دموع تنساب . أرض تدور . رأسى يكاد يتحطم » .(١)

ورحل إمام إلى القاهرة لاستكمال دراسته ، فقيراً إلا من تميمة قالت له أمه عنها إن أباه كان يحملها لتوسع له الرزق وخطــــاب توصية اشترك فى إملائه مع أمه الشيخ نوفل والشيخ بسيونى المأذون يرجون فيه رجل البر والتقوى والصلاح والعلم ، الشيخ الشرنوبى أبو اسماعيل ــ والد سلوى الذى كان يعمل ناظراً لمدرسة القرية ثم نقل إلى القاهرة من سنوات ، « ومازالت القرية تذكر أيامه بالخير » ، يرجونه خيراً بالشاب . كما يحمل ثلاثة جنيهات هى كل ما استطاع أن يجمعه من بيـع خلخال أمه وما تصدق به عليه خاله وبعض القروش كانت معه . كما حمل معـه زاداً من عيش الحلبـة والشعير والذرة .

وهكذا كانت الظروف كلهـا مهيئة ومنبئة كذلك بسقطة تتكون عناصرها من ظروف بعضها يرجع إلى الواقع الاجتماعى ، وبعضها يرجع إلى الواقـع الفيزيقى . فهناك الفقر الاجتماعى والحاجة ، وهنـاك التكوين النفسى

---

(١) شباب امرأة ، ص ص ٣٨ — ٣٩ .

الذى يعانى من تسلط الفقر ، والذى عاين من قبل النشوة الحسية وانتفضت جوانبه لها ، وهناك التكوين الجسدى الذى يؤكد الحالة كطفرة لديها طاقة حسية كبيرة . ولقد أراد المؤلف من خلال التركيز على هذه الطاقة الحسية وعلى التكوين النفسي لصاحبها أن يوضح أبعاد مأساة خضوع أمين لسيطرة الفقر الاجتماعى .

رحل أمين إلى القاهرة ، فقيراً معدماً إلا من أقل القليل . وكان عليه أن يستنجد بما يوفر له أسباب الحياة ولو بالكاد . وكانت البداية تلك الغرفة التى « اهتدى إليها فى بيت قديم فى زقاق الجنايني المتفرع من حارة درب المسرات فى حوش الشرقاوى بباب الخلق ، خلف ديوان المحافظة ، تملكه الست شفعات الخربوطلى الشهيرة بالمعلمة . »[1] ويحاول أمين يوسف غراب — كشأنه دائما فى كتاباته — أن يقدم ارهاصات لما سوف يقع من أحداث ووقائع مستقبلا ، فيقدم من ملامح الواقع المحيط ، ما يمكن أن يعطى توجساً بمسار الأحداث بعد ذلك .

فباب البيت الذى تملكه المعلمـــة ، وتجمل من نصفه شكلا يضم ثلاث حجرات ، ولاحظ دلالة الحجرات الثـلاث على ثلاثيـة الزوج والزوجة والعاشق — ، أما النصف الآخر للبيت فيضم المرجة التى تعصر الزيوت .
والمعلمة تملك البيت بغرفه الثلاث ، وهى كما ستكشف الأحداث تقوم بمثل الدور الذى تقوم به المرجة التى تعصر الزيوت تاركة بقاياها بذوراً عفنة .

والست شفعات الخربوطلى صاحبة المرجة امرأة وسط ، وإن كانت متماسكة . بينها وبين باب بيتها وجوه شبه أراد المؤلف أن يوحى بهـا من خلال وصفه لهذا الباب « الفولاذى الضخم الذى انتصب بين بعض الأفنية

---

(١) الرواية ، ص ٤١

المهجورة والجدران المهدمة أشبه بتمثال ضخم قام بين الأطلال من عدة قرون».
« وكان الباب من السمك والضخامة بحيث لا يمكن زحزحته أو تحريكه ...
تزين جوانبه بعض نقوش نحاسية قديمة أكل الصدأ بعضها وبقى بعضها
يغالب الزمن » . ويتوسط هذا الباب الذى يحاول أن يكون معادلا خارجيا
يشى بتكوين صاحبه ، يتوسط باب آخر ذو سقاطة حديدية ضخمة ،
ما إن ترفعها بيديك حتى تسمع صوتاً مزعجاً بالداخل ، فتنزعج وتخاف . (١)

أما هذا الداخل فهو يتضح عندما ينسحب الجنزير الطويل المعلق فى
طرف السقاطة من الداخل . وعلى الداخل من الخوخه ـ وهى الباب الصغير ـ
أن يحنى رأسه ويقوس ظهره لكى يدلف منه ، فيرى نفسه : أمام دهليز
فسيح ، ولكنه رطب مظلم ، لا تستطيع من الظلام أن تتبين بسهولة محتوياته.
وفى مواجهة المدخل يقع نصف البيت الآخر ، وهو « قبو كبير تتوسطه
السرجة ، وهى : عبارة عن بئر فوقها حجر ضخم فى وسطه دائرة كبيرة
كدائرة الساقية يدور فيها حمار خلفه متاعبه وشقاؤه . وبجانب مدخل
السرجة وعلى يمين الدهليز ، نصف برميل قديم امتلأ بالماء الآسن القذر ،
تعلوه طبقة خضراء لزجة ، تتصاعد منها رائحة كريهة تشبه رائحة الكسب
والبذور العفنة التى تتصاعد من السرجة ، وعلى رأس نصف البرميل حنفية
صغيرة تتساقط منها بعض نقاط الماء فى هدوء حزين كما تتساقط فى الليل
دموع الثكالى » . (٢)

حاول المؤلف فى هذا التمهيد الذى تقابل معه أمين ، أن يقدم تحليلا دقيقا
لوقائع مادية تحاول من خلال الرموز الجنسية المنتشرة أن تكون أفتتاحية

(١) الرواية ، ص ص ٤١ ــ ٤٢

(١) الراوية ، ص ٤٢

تمهيد للأحداث والشخصيات . فهناك ثلاث غرف لثالوث الزوج والزوجة والعاشق ، وتنتهى رحلة الغرف بحمار السرجة الذى يحمل خلفه متاعبه وشقاءه . وهنــــاك نصف برميل قديم قد امتلأ بالمـاء الآسن وعلى رأســه صنبور صغير تتساقط منه بعض القطرات فى هدوء حزين . ومن الواضح أن نصف البرميل القديم — يعنى به على ما أرى المعلمة — لن يرتوى من هذه القطرات القليلة التى ستنتهى إلى طرقات حزينــة ليلية كدموع الشـكالى أمام دهـليز فسيح رطب ومظلم لحــــار معصوب العينين أوقعته ظروف واقعه الاجتماعى والنفسى والفسيولوجى فى هذا المصير .

وتأتى الأحـداث تأكـيداً لهذه الإفتتاحية التحليلية . فالمعلـمة شفعات « امرأة فى منتصف العقد الرابع ، ذات جمال أخاذ تبهر العين طلعته ، وقوام سمهرى ممشوق عرفت كيف تغذيه وتتعهده فغدا كالفرع الميـاد الذى يتهادى مع النسيم . » (١) والمعلمة شفعات مات عنها زوجها تاركا لها ثروة لا بأس بها يساعدها فى إدارتها حسبو القط الذى تدل شواهد الحال على أنه كان عاشقا قديماً فقد عطاءه فأصبح فى مرتبة أدنى من حمار السرجة . أما غرف المنزل الثلاث المتراصة ، فواحدة تقيم فيها المعلمة شفعات والثانية فى الوسط تؤجرها المعلمـة ، وقد أقام فيها إمام ، أما الثالثة الأخيرة فكانت لاقامة حسبو الذى أشرف على الستين ، عجوزاً مخموراً قد يصلح لإدارة شئون السرجة ، لكنه لم يعد يصلح لتلبية رغبة المعلمة .

•

كانت طفولة إمام كما رأينا ابيداً نفسيا من الفقر والحــــاجة والحرمان

---

(١) ص ٤٣

والتطلع ، جعلته يخجل من نفسه في مواجهة من هم أغنى منه ، كما كان يفعل مع سلوى وهو صغير . وقد ألجأه فقره وحرمانه وحاجته أحيانا إلى السرقة والكذب في طفولته . ويلح الكاتب كثيراً على ذكر تلك الوقائع من خلال التقرير ومن خلال ذاكرة إمام . كان إمام كثيرا مايسرق البيض من أمه ليشترى به حلاوة لسلوى ، كما أنه سرق « ورك الدجاجة » التى أعطاها العمدة للشيخ نوفل لكى يقتسمه مع سلوى . لقد أراد إمام الصغير بهذه السرقات أن يخفى ضعفه ويظهر مقدرته أمام سلوى التى كانت تقدم له بعض الخيرات من منزلها .

وعندما تتداعى الذكريات من خلال أحلام اليقظة ، يرى إمام نفسه ــ بعد أن صار شابا ــ وهو معلق على ظهره يسبح فى دوامة من الأحاسيس الجميلة والآمال العراض والأمانى العذاب ، وهو يستعرض بعينيه الواسعتين الملقتين فى الهواء بسقف غرفته الرطبة المظلمة ، شريط حياته الطويل : القرية ــ دهليز المرعشلى ، الزقاق ، عم نوفل ، طبلة المسحراتى ، الجرن ، فوانيس رمضان ، سلوى ، الثلاث بيضات التى سرقها ، الحلوى الطحينية التى ابتاعها لسلوى ، الضربات التى سددتها له أمه ، طبلية العمدة ، ورك الدجاجة ، السطح ، كومة التبن ، وفجأة زم شفتيه وتصلبت أصابعه الخشنة وهو يفرسها فى الوسادة النائم عليها وعيناه تبرقان بريقا خاطفا ، وأنفاسه تترى لاهثة متقطعة فيعلو منها صدره وينخفض وهو يستعرض حادث الكرة التى سرقتها سلوى وخبأتها فى صدرها ذات يوم » (١) .

وسنرى كيف لعب هذا التكوين النفسي دوره فى سلوك إمام بعد ذلك . والمؤلف لايكتفى هنا بتحليل الشخصية ، بل إنه يلجأ أحيانا إلى التقارير التى

---

(١) الرواية ، ص ٨١

توضح أهمية الدافع النفسي في سلوك الشخصية ، فيقول ممهداً لأحداث الفصل الرابع عشر : « المرء بأعصابه هذه حقيقة مقررة ، ولكنها ليست الحقيقة كلها ، لأن هناك قوة غير عادية هي التي تتحكم في هذا العضو المادى أو هذه الأعضاء التي يتكون منها العصب على حد قول الأطباء » لأننا في حقيقة الأمر نعيش بعواطفنا ، وإن عواطفنا هي التي تتحكم في أعصابنا هذا التحكم المرير ، وهي التي تجعلها بلا أدنى سبب ترغي وتزبد وتثور إلى درجة الغليان وهي نفسها أيضا التي تجعلها تهدأ أو تطمئن وتهبط إلى درجة الصفر ، [1] .

أما الأرملة شفعات التي ترملت منذ أربع سنوات ، فهي رغم الأربعين عاما التي تحملها على كاهلها لازالت عامرة بحس أنثوى زعزعت أركانه رجولة إمام الشابة .

ويحاول المؤلف أن يحلل أثر هذه المشاعر على سلوك شفعات ، فيقول إنها منذ اللحظة التي وقعت عيناها على هذا الشاب الريفي الساذج وهي تشعر بأنها في ضيق ، ضيق تبعده عنها أحيانا فيبتعد ، ولكنه سرعان مايعود متسللا إليها من حيث لا تدرى ، وهو لايلم بها في أول الأمر مظلما مقبضا بحيث يثيرها ويقلقها ، وإنما هو يلم بها كما يلم نسيم الفجر الرقيق العليل بالزهرة الجافة الكامنة فيندبها ويرطبها ويرويها ويفتح أفواهها للحيـــاة وأوراقها للدنيا وعبيرها للخلود ، ثم فجأة تطلع الشمس القائظة فتحيلها إلى الجفاف والقحط والظمأ الذى لا يستشعر حرقته إلا من عرف نعيم الارتواء » . لقد انبعثت حاجتها ظمأ يكاد يحيل كل جارحة فيها إلى رماد ، ونارا تكاد ألسنتها تأكلها أكلا ، « وراحت في قلب فراشها الدافىء الوثير ، تتقلب ذات اليمين وذات الشمال ، تدفن رأسها في الوسادة حينا ، ثم تريحها عليها حينا آخر ، وتلقى

---

(١) شباب امرأة ، ص ٨٢

بالغطاء من على جسدها مرة حتى يتعرى جسدها تماما ، ثم هي مرة أخرى تشد الغطاء عليها وتلف جسدها فيه كأنها تخاف من شيء يتربص بها وكلما سمعت حركة خارج غرفتها أو أحست بدبيب في الدهليز شعرت بشيء من الراحة ، وفتحت عينيها ومدت أذنيها مدا طويلا في الظلام. وكلما أدركت أنه دبيب بهلول في السرجة أو خطوات الأستاذ حسبو يدخل غرفته أو يخرج منها عاودها الضيق ، ورفست الغطاء بقدمها في عنف » (١) .

ويمضى المؤلف على هذا النحو مع شفعات ، راصـــدا لحركتها الداخلية والخارجية ومحللا لأبعاد هذه الحركة وما تتضمنه من قوة دفع نفسية تلـح على نحو يتجاوز الحالة السوية ليقترب من أن يكون حالة مريضة .

وتنظر شفعات من خلال زجاج شراعة الباب المطل والفاصل بين حجرتها وحجرة إمام ، ربما بدافع الاكتشاف والتطلع ، فترى ماهز محتواها الداخلي والخارجي ، لقد المشهد معبقاً برائحة الرجل وقد تصاعدت منه أبخرة الشهوة فملأت وجدانها ، رأت شفعات جسد إمام الضخم الفتى الذى استلقى نصف عار على الفراش ، كما يستلقى الوحش المفترس على العشب ، ورأت أيضا صدره العارى وتلك الظلة الكثيفة من الشعر الأسود الخشن التى عشعشت على الصدر، ورأت الذراعين القويتين الغليظتين اللتين التفتا بجانبي الصدر العريض ، كما رأت أصابعه الخشنة التى تشابكت فوق تلك الظلة من الشعر الكثيف ، وكأنها اللجم الفولاذية التى تكبح جماح الجواد القوى من الانطـلاق وهو نائم ، رأت هذا كله ، وحدقت إليه ، وأدامت النظر طويلا » (٢) .

وبذلك أصبحت حاجة المعلمة شفعات إلى رجولة الشاب لا تقبل التأجيل أو

(١) الرواية ، ص ص ٨٣ ـ ٨٤

(٢) شباب امرأة ، ص ٨٩

التسويف . أثارها أكثر انطواء الشاب على خجله ، وارتباكه المثير لمواقف التصعيد التي حاولت افتعالها معه حينما دخلت عليه حجرته ، وحينما أركبته إلى جوارها في العربة التي حملتهما إلى زيارة قبر زوجها . وهما مشهدان محللان بدقة متأنية تتبع فيها المؤلف رصد الموقف النفسي وانعكاسه على السلوك الخارجي قبولا ورفضا ([1]) .

وتقود خبرة شفعات رجولة ومشاعر أمين رويداً رويداً من خلال عدة طقوس تحمل في ظاهرها البراءة وفي باطنها الاستنفار للمشاعر الكامنة .

اصطحبته لزيارة قبر زوجها لتعطى له إحساسا بالوفاء من ناحيتها ، وإحساسا بالمسئولية من ناحيته بعدها اصطحبته إلى أحد المطاعم فأطعمته شواء ، أكله بشهية متفتحة تخللتها ضغطات من يدها ليده ومداعبات من قدمها لقدمه ، ثم أعطته من مالها ليدفع الحساب ، لاحساسه أنه رجلها أمام الناس ، ثم قادته لمشاهدة إحدى الروايات المعروضة ، وكانت من روايات رعاة البقر التي فيها الكثير من البطولة والفروسية ، فأثارت بهذا لديه مشاعر البطولة التي تختلط بالارتداد الحيوانى للانسان .

وانتهت هذه الجولة ، وقد نسى إمام نفسه ووقاره ، «كما كان تماما في السينما يعيش مع أبطاله ، لدرجة أنها لما استدعت أحد الحوذية في الطريق ، ووقفت أمامها العربة ، وركبت هي ومدت يدها إليه ، لم يرفض يدها كما فعل « أول النهار » وإنما تناول يدها في فرحة غامرة ، وصعد إليها خفيفا رشيقا غير هياب ولا وجل ، ولما جلس لم يجلس بعيداً عنها ، وإنما جلس ملتصقا بها يضحك ويقهقه كما كان يضحك في السينما» ([2]) .

---

(١) المشهدان ص ٩٠ و ص ٩٥

(٢) شباب امرأة ، ص ص ١٠٦ — ١٠٧

وينتهى موقف التردد ، وتكتسب شعمات هذه الجولة، ويصبح إمام مشيئة ها وتتغير ملامح الوقائع المادية فى عينيه، حتى فضاء الدهليز . وغدت ظلمته الداكنة ظلا ظليلا تستريح له العين ، وغدت وحشته المقبضة أمنا جميلا وهدوءا محببا ترتاح إليه النفس ، وتغير أيضا صوت المرجة الأجش الذى كان يشبه فحيح الأفاعى فى الليل ورائحتها الكريهة التى كانت تضيق بها النفس . وغدا الصوت ينبعث فى الليل كاللحن الجميل ، وغدت رائحتهـا الكريهة كالمسك أو الطيب . حتى الخوخة ومنظرها البشع والجنزير الضخم الذى يشبه الثعبان الكبير الفاغر فكيه الشاهر أنيابه ، غـــدا حبلا رفيعا كأوراق الورد ، ناعما كنسيج الحرير » (١) .

انتهى القسم الأول من الرواية وهو الميلاد بموت الأب كما رأينا ، وينتهى القسم الثانى الشباب بموت آخر، لقد مات إمام بين فخذى المعلمة شفعات، يروى بشبابه عطش أرضها الذى لا يرتوى .

وفى غمرة هذا التحول العظيم ، نسى إمام كل شىء ، أمـه وسلوى التى وعدها بمساعدتها فى دروسها . وتغير كل شىء ينتمى إلى عالم البراءة وفطرة الشاعر « تغير وجه صبوح كان أشبه بالقمر الوليد يقطر ضياء وطهراً، فإذا الغمام الداكن يكتنفه ويغرقه فى لجة من السواد ، وتغير فم رقيق رقة الورد، كان لا يكف دائما عن الافترار والابتسام لكل شىء، تغيرت وجفت واصفرت كما تصفر ورود الصيف وتجف أوراق الشجر » (٢) .

وينتهى القسم الثانى ، قسم الشباب ، بهذا التغير الذى وإن أكسب الشيخ إمام بلتاجى سمت الأفندى الذى تظهر عليه دلائل النعمة والجاه ، إلا أنه يبدو

---

(١) الرواية ، ص ١٢٩ .

(٢) الرواية ، ص ١٣٢ .

وكأن ما يدفعه فى مقابل هذا الكثير ، لأنه فى المقابل كان يموت على حد تعبير المؤلف على لسان سلوى ، «ولكن هل يموت الناس وهم أحياء ؟ وهل هكذا تكون دموعنا على الذين يموتون وهم أحياء أشد حرقة وأشد مرارة وأشد لوعة وأشد أيضا ناراً من تلك الدموع التى نشيع بها الذين يودعون الحياة . الذين يموتون موتا حقيقيا» (١) .

وبعد الطفولة والشباب يأتى القسم الثالث «العمر» وفيه يحاول إمام العدول عن هذه الحياة بعد أن بصره حسبو بمصيره مع هذه المرأة التى تستهلك شبابه ، كما استهلكت شبابا غيره من قبل ، وأن عليه أن ينجو بنفسه قبل أن يصحو فجأة ليجد أن كل شىء قد ضاع منه .

ويحاول إمام أن يثور على هذه الحيـاة التى استكان إليها ، ويذهب إلى شيخ يستنجده المشورة ، وإلى سلوى يستمد منها المقاومة ، ولكن الظروف الاجتماعية كانت أقوى منه وأقسى عليه . إن تلك الظروف التى ألقت به ذات يوم فى طريق المعلمة شفعات ، هى نفسها التى جعلته فى النهاية يرضخ لطلبها ويعقد عليها . لقد عاد إمام إلى المنزل ليحمل أمتعته ، وهو تبرير ضعيف فنيا ، فقد كان يمكنه التخلى عن هذه الحاجيات وخاصة أنها من مال عشيقته شفعات ، لكن الكاتب أراد أن يضع أمامه مفاجأة تسد عليه السبل . وربما تمشى هذا إلى حد ما مع تردد إمام وحيرته ، إذ يبدو أنه فى داخله كان يفضل حياته هذه خادماً لرغبات شفعات الجسدية .

على كل ، لقد عاد إمام ليحمل أمتعته ، ولكنه يجد فى انتظاره بغرفته والدته وقد اشتد عليها المرض وتحتاج إلى عملية عاجلة وإلا ماتت ، والعملية تحتاج إلى خمسين جنيها ، والجنيهات مع شفعات التى تقدمها بشرط واحد هو

---

(١) الرواية ، ص١٣٦ .

أن يتزوجها . يرفض إمام فى البداية ، ولكنه تحت ضغط الحاجة والظروف ولكى تستكمل للسقطة جوانبهـا الاجتماعية يوافق حتى تدخل أمه المستشفى الخاص وتجري لها العملية .

ولـكن الأم تموت ، ويفقد إمام كل شيء طيب بسبب من ضغط حاجاته الفردية وضغط ظروفه الاجتماعية .

*

تناولت رواية «شباب امرأة» لأمين يوسف غراب كما اتضح من التحليل السابق علاقات فردية تميل إلى أن تكون مرضا نفسيا ــ فى ثلاثة محـاور ، المحور الأول امرأة فى الأربعين عارمة الشهوة لاتشبع ولا ترتوى ، وبحاجة دائبة إلى عطـاء الشباب الصغير الذى ربما كان تمسكا منها بعمر تخشى أن يفلت من بين يديها ، وربما كان هذا الحرص بحثـا عن أمومة لم تمارسهـا ممارسة طبيعية .

والمحور الثانى هو ذلك العاشق « حسبو » الذى أضاع شبابه ومستقبله وسمعته وعمره فى سبيل من أحب ، وانتهى ذليلا منكسرا تحت قدميهـا ، يشرب أردأ الخمور ويقنع بسيل اللعنـات التى تصبها عليه من كانت معشوقته من قبل وتسببت له فى هذا المصير ، وتتفاعل هذه المختزنات لتخرج فى النهاية قسوة معجونة بالحب ، فيقتلها فى حالة هستيرية .

أما المحور الثالث ، فهو ذلك الشاب الصغير الذى لاحيلة له أمام مجموعة من الضغوط والحاجات . فقد حاصرته الحاجة وطاردته شهوة جسد لايعرف وقت الحجـاة ما أحله الله وما حرمه .

واتخذ أمين يوسف غراب من مشكلة الغريزة الجنسية مكانا تجتمع فيه كل خيوط العمل وكل شخصياته . ولكنه لم يقف عند حد المشكلة الجنسية

كمشكلة نفسية فحسب ، بل أنه أطل من خلالها على الواقع الاجتماعى للشخصية الأساسية ، وربط بينه وبين السقوط الذى تردت فيه الشخصية . وربما جعل هذا من استخدام المشكلة الجنسية وما فيها من عرى ، تعرية تكشف عما فى الواقع الاجتماعى من مشاكل تحيل الانسان من حالته السوية إلى حالات مرضية .

والكاتب فى هذا لا يلقى التبعية على الواقع الاجتماعى فحسب ، بل أنه يرده كذلك إلى الواقع النفسى لشخصياته . ومن هنا جاء الاهتمام بدراسة المكونات النفسية لشخصياته وعلى الأخص الشخصية المحورية كما تمثلت فى إمام .

•

ويستخدم أمين يوسف غراب للكشف عن الشخصية وأبعادها وأثرها فى بلورة المعنى العام للعمل القصصى شكلا بنائيا متقدماً كثيراً فى منهجه التحليلى عن الشكل الذى استخدمه احسان عبد القدوس .

فعلى حين سيطرت التقارير على تحليل احسان عبد القدوس لشخصياته، نجد أمين يوسف غراب يحاول أن يطل على الواقع النفسى للشخصية من خلال رصده لتحركات الموقف النفسى فى داخل الشخصية ومتابعة تأثيره على حركتها الخارجية . وقد مر بنا العديد من هذه المشاهد ، وخاصة عندما لا مست يد إمام صدر ساوى واكتشف أن ما بداخله شيئا آخر غير الكرة . والكاتب ينجح فى هذه المواقف كما يوفق فى خلع انفعالات أبطاله على المظاهر المادية للواقع ، فتتلون هى الأخرى تلونا نفسيا يتوافق مع الحالة الانفعالية التى تعيشها الشخصية . فيقدم حالة إمام الانفعالية من الداخل والخارج وانعكاس هذا على المرئيات فى مشهد خرج فيه إمام من منزل ساوى

بعد زيارته الأولى لهم فى القاهرة ، واستقبالهم الحـــار له ، وانتعاش قلبه بالذكريات القديمة . يقول الكاتب « وأحس الفتى وهو يسير فى الطريق بأن شيئا ما يبهجه ويفيض عليه ويغمر فؤاده ومشاعره ، ويكاد يربط تلك المشاعر وذلك الفؤاد بسعادة ضخمة ، سعادة بجعلته يسير فى الطريق مرحاً ، خفيفا يكاد يطير بجناحين . إنه يضحك ويبتسم ، ويسير ويقفز . وينظر ذات اليمين مرة وذات الشمال أخرى ، إنه يريد أن يقطع كل الطرقات ويرى كل المارة ويمتع عينيه بكل شىء ، بالمركبات التى تروح وتجىء ، بالأنوار التى تعألق فى عينيه . إنه لا يريد أن ينام . إنه لا يريد لهذا الليل أن ينقضى . إنه يريد الآن أن يرى أمه ، وأن يرى الشيخ نوفل والشيخ بسيونى مأذون الشرع وكل من يحب » (١)

° °

وبرغم أن الصبغة النفسية فى الواقعيـة التحليلية عند أمين يوسف غراب أكثر نضجاً منها عند احسان عبد القدوس ، إلا أن الإثنين يلتقيـــان فى حرص كل منهما على اختيـــار بعض الشخصيات المريضـة لدراسة أسباب ودواعى انحرافها،جاعلين للواقع الاجتماعى الذى تتحرك فيه الشخصية نصيبه من تحمل هذا التحول الذى أحال الشخصية إلى حالتها المريضة .

ويقـابل معها نجيب محفوظ فى روايتـه السراب ، فهى الأخرى تدور حول شخصية مريضة نفسيا ، بل انها تعانى من أمراض نفسية أكثر من تلك التى أصاب بها احسان وأمين يوسف غراب شخصياتهما .

أما أن يكون العمل كله بناء نفسياً قائما فى ذهن الكاتب ، يحاول من خلاله احداث التفـاعل بين الأحداث النفسية والأحداث المادية فهذا ماحققته

(١) شباب امرأة ، ص ٧٩ .

نوال السعداوي في روايتيها « الغائب » ١٩٧٠ ، والباحثة عن الحب ١٩٧٤ .

وليس هذا فحسب هو مايميز كتابات نوال السعداوي الروائية ، بل إنها استطاعت إلى جانب هذا أن تحقق لهذه الصيغة النفسية نمواً فنياً ، جعل لكتاباتها أهمية خاصة لوقوفها بين قصة السرد والتسجيل وبين قصص تيار الوعي .

لقد رأينا كيف اعتمد احسان عبد القدوس في واقعيته التحليلية على التقارير التي يقدمها عن الشخصية . وبرغم أنها تقارير حاول المؤلف من خلالها تحليل الشخصيات والأحداث وتفسيرها ، إلا أنها كانت تشى بوجود مسبق جاهز لهذه الشخصيات . وتلك الأحداث أمام الكاتب الذي لم يستطع أن يقدم كشفا تدريجيا لها .

وقد حاول أمين يوسف غراب في تحليله النفسي لشخصياته ، أن يستخدم بناء أكثر تقدماً من البناء الروائي عند احسان عبد القدوس ، فجمع إلى التقرير رصد الحركة النفسية للفعل من الداخل والخارج عن طريق التصوير الذي يميل إلى الموضوعية .

ويبدو تأثير الواقعية الطبيعية واضحاً على منهج الكاتبين في التحليل ، وإن أضافا إليه تأثرهما الأكثر بمباحث علم النفس .

أما نوال السعداوي ، فالغالب أن تأثرها الأكثر كان بالقصة السيكلوجية الحديثة ، ولهذا اتجهت في تحليلها إلى رصد التداعي المنتظم إلى حد ما ، حيث تكشف الشخصية من خلال هذا التداعي المنتظم عن مكوناتها النفسية والاجتماعية . وهو تداع يخضع لعمل الذاكرة ونشاطها .

لقد خرجت فؤاده من عملها دون استئذان في رواية « الغائب » تتسكع في الشارع بغير هدف « ووضعت يدها في جيب المعطف وراحت تلعب

بأصابعها فى داخل ثقوب البطانية الحريرية كأنها تبحث من شيء ما هام داخل نفسها ، واكتشفت فجأة أن ليس لنفسها شيء هام . » (١)

وتبدأ عملية النبش فى الذاكرة ، ومن خلالها نتعرف على فؤادة،خريجة كلية العلوم،التى تعمل فى إحدى الوزارات قسم الأبحاث الكيمائية الحيوية ، ثم نرتد معها إلى طفولتها لنتعرف على بعض التكوينات النفسية ، ونعرف من خلالها أن أم مافى طفولتها أن أباها لم يكن شيئا معينا فى حياتها . كان مجرد أب ، بل « لعلها فرحت قليلا حين مات ، لأنها أحست أن أمها فرحت وسمعتها بعد أيام تقول : لم تكن له فائدة كبيرة . واقتنعت بكلامها كل الاقتناع ، فماذا كانت فائدة أبيها » . إن كل ماتذكره عنه صوته الخشن وسعاله الكثير وبصاقه المرتفع الصوت ومناديله الكثيرة المتسخة جداً والقذرة دائما . (٢)

وتتكشف شخصية فؤاده رويداً رويداً ، ومن خلال منطقها الخاص ، نرى أنفسنا أمام فتاة لها واقعها النفسى وواقعها الاجتماعى . وتحاول الكاتبة من خلال فؤادة اقامة علاقة جدلية بين الواقعين ، تعكس تفاعلا دراميا بين الأحداث النفسية والمادية .

ففؤادة خليل بطلة « الغائب » شخصية لديها احساس زائد بذاتها ، فهى تشعر أنها « ليست واحدة من ملايين » وأن فى أعماقها مايؤكد لها أنها « ليست كتلة بشرية تتحرك ، تعيش وتموت فلا يحدث للعالم أى تغيير » . وليست أعماقها فقط هى التى تؤكد لها هذا ، بل أن مدرسة الكيمياء قد

(١) نوال السعداوى ، الغائب ، ص ١٧

(٢) الغائب ، ص ١٨ — ١٩

اكدت لها هذا ذات مرة فى المدرسة الثانوية ، كما تؤكده لها أمها كل لحظة. ويؤكده لها فريد حبيبها الغائب .

وهى على علاقة بفريد هذا الذى لاتراه ولن تراه ، والذى سبب لها هذا الازعاج بغيابه ، وجعلها تنشغل بالبحث عنه تارة، وبالفرار منه ومن الأماكن التى تذكرها به تارة أخرى «كانت الأمكنة - كما ترى فؤاده - متواطئة معه ، تخفى غيابه وتؤكد وجوده ، الأمكنة أيضا تنافق كما ينافق الموظفون » (١) .

ونفاق الموظفين معها فى العمل ، أزمة اجتماعية وأخلاقية ، من أزمات عديدة تواجهها كل لحظة وتقلقها ، وتجعلها تفقد فى كل لحظة منها آدميتها. فحينما رأت أتوبيسا على وشك التحرك قفزت إليه، ووضعت قدمها على السلم، وظلت الثانية طائرة فى الهواء ، وامتدت إليها الأيدى تساعدها على الطلوع ، واستطاعت أن تدس قدمها الثانية بين الأقدام الواقفة على السلم ، وأحاطت بها ذراع طويلة قوية لتحميها من السقوط ، ثم وجدت نفسها تدفع مع الأجسام إلى داخل الأتوبيس. واحدة من الملايين ، جسم من الأجسام البشرية التى تزحم الشوارع والمواصلات والمساكن ماذا يمكن أن يحدث للعالم لو أنها سقطت تحت عجلات الأتوبيس ؟ لن يحدث شىء . ستظل الحياة كما هى تجرى لاهثة غير عابئة ولا مبالية » (٢) .

وعلى هذا النحو تتداخل وتتشابك الوقائع المادية بما فيها من مشكلات، مع الوقائع النفسية لتقدم لنا صورة محللة للواقع ذات كيان نفسى.

وفؤاده من خلال حسها الزائد بنفسها ، تذكر جيداً عبارة مدرسة

(١) الغائب ، ص ٢٤ .

(٢) الرواية، ص ص ٢٤ - ٢٥ .

الكيمياء لها أمام المفتش وأمام زملائها في المدرسة الثانوية ، حينما أجابت على سؤال لم تستطع البنات معرفته . قالت المدرسة « فؤاده شيء آخر غير باقي بنات الفصل »[١]. وتذكر فؤاده كيف كانت هذه المدرسة تنظر إليها وتبتسم لها فقط.

وتتلون المرئيات نفسيا ، فترى فؤاده في رحلة بحثها عن حبيبها الغائب فريد، نفسها فجأة في شارع النيل مساء ، و« كان الظلام الكثيف يغطي سطح الماء ، وأنوار المصابيح المستديرة منعكسة على الجانبين ، وبدا النيل وهو يزحف في الظلام طويلا ممشوقا كجسم امرأة لعوب متشحة بالسواد على زوج تكرهه، وقد رشقت على جانبي ردائها الأسود حبات من اللؤلؤ المغشوش ، والتفتت حولها ، كان كل شيء في الظلام يبدو لعوبا مغشوشا ، حتى باب المطعم الصغير الذي انتشرت فوقه لمبات ملونة رخيصة أشاعت حوله ظلالا غريبة كالأشباح » (٢) .

•

وتتطور الشخصية مع الأحداث قليلا ، فنتعرف على المزيد من الماضي النفسي لفؤاده .

لقد جرت عليها عقدة كره الأب الكثير من الآلام النفسية والعذابات الضميرية التي أثرت في تكوينها النفسي ، حتى أنها كثيراً ما كانت تتمنى أن يحيا أبوها ثم يموت مرة أخرى لتبكي ، حتى يستريح ضميرها ، (٣) فقد آلمها فيما بعد موقفها منه ، خاصة عندما مات دون أن تبكي عليه .

---

(١) ص ٢٨.

(٢) الغائب ، ص ٣٣ .

(٣) الرواية ، ص ٥٥ .

وتكتشف فؤاده أن مشكلتها الأساسية ليست في كره أبيها — في الواقع — وإنما هي في حبها لأمها وتعلقها بها إلى الحد الذي عجزت فيه عن التحرر من هذا الحب ، وكانت تحب أمها أكثر من شيء آخر ، أكثر من فريد ، وأكثر من الكيمياء ، وأكثر من الاكتشافات ، كأنما وقعت في شرك أبدى التفت أسلاكه وخيوطه حول قدميها ويديها ولم تستطع منه فــكاكا طوال حياتها » [١] .

وتشكل عقدة الاحساس بالذنب جزءاً كبيراً من تكوين فؤاده النفسى ، فهى تكره أباها لموقفه من أمها ، ولكنها تشعر بالذنب لأنه في النهاية أبوها الذى تنتمى إليه ، وهى تحب أمها التى كانت لها كل شيء ، ولهذا تحرص على ارضائها تكفيراً عن ذنبها الذى لادخل لها فيه بتفرغ أمها لها ، حتى أنها لم تكن تنجح في الامتحانات إلا من أجـــل أمها بالرغم من أن هذا كان يعذبها .

وتعلق فؤاده بأمها ليس مجرد تعلق فتاة يتيمة الأب بأمها ، ولكنه تعلق يكشف عن حالة مريضة ، حتى أن فؤاده لم تكن مقتنعة بأن أمها يمكن أن تكون قد مارست تلك الأعمال التى تمارسها النساء قبل انجاب الأطفـال ، عندما انجبتها ، لكنها كانت على يقين من أن أمها قد مارستها بدليل وجودها في الحياة ، وحاولت أن تتصور شكل أمها في مثل هذه المواقف ، وخيل إليها أنها كانت تظل بتلك الصورة التى عرفتها بها ، الطرحة البيضاء تلتف حول رأسها ، والجلباب الطويل فوق جسمها ، والجورب الأسود الطويل فى قدمها والشبشب الصوفى أيضا . نعم ، لقد تصورتها بكل تلك الأشياء ، راقدة فوق السرير بين ذراعى أبيها ، مطبقة شفتيها فى صرامة ، وفوق جبينها العريض

---

(١) الرواية ، ص ٧٠ .

تكشيرة حادة ، تؤدى واجبها الزوجى بالحركات الوقورة البطيئة نفسها التى تؤدى بها الصلاة » (١) .

وتطورت هذه الهواجس النفسية عند فؤاده ، حتى أصبحت تسيطر على كل تصرفاتها ، فأدمنت خلق تنبؤات مبتكرة ، والانسياق وراء احتمالاتها ، كانت تقول لنفسها مثلا وهى سائرة فى الشارع ، ستمر فى ثلاث عربات ملاكى يتبعها تاكسى ، وسأنظر داخل التاكسى فأرى فريداً جالساً ، وكانت تبدأ فى عد العربات التى تمر بها ولا تتحقق النبوءة ، فتعض شفتيها السفلى وتقول ، ومن قال إنها يمكن أنها أن تتحقق؟ إنها ليست إلا وهما ، وتواصل سيرها . وبعد سيرها وبعد قليل يخطر لها نبوءة أخرى بشكل آخر » (٢) .

وفى دوامة الحيرة والقلق ، تحاول فؤاده أن تجد نفسها ، فى معمل كيمائى تجهزه ، ولكنه يقدم لها مزيداً من المتاعب . وتكتشف فى النهاية أنها على حد تعبيرها ، «لا أعرف لحياتى سراً أو معنى ، آكل وانام كأى حيوان ولا أفعل شيئاً مفيداً لأحد » (٣) وأن ماتمارسه لايزيد عن الممارسة المألوفة لعادة تحكم سلوك الفرد ، كحمار يفتحون أمامه باب الزريبة ، فيخرج وحده إلى الحقل خروجا غير إرادى ولأنه غير إرادى فهو طبيعى جداً كخروج الطفل من بطن أمه » (٤) . حتى المعمل الذى إرادته خروجا من هذه الأزمة ، تحول هو الآخر إلى مصيدة بتصيد عجزها ، يتصيد جهلها ، يتصيد الصمت واللاشىء من رأسها » (٥) .

---

(١) الرواية ص ٧٢ .

(٢) الرواية ، ص ٧٥

(٣) الرواية ، ص ١١٠ .

(٤) الرواية ، ص ٣٩ .

(٥) الرواية ، ص ١٠٧ .

وتنتهى فؤادة نهاية مأساوية مروعة» أمها ماتت ، وفريد غائب، وفكرة البحث ضائعة ، وحياتها فى الوزارة فارغة ،»[1] . وتتساءل فى النهاية : ألم تكفر عن ذنبها ، بعد ([2]) .

*

قدمت نوال السعداوى فى روايتها «الغائب» — كما رأينا — تجربة نفسية متكاملة، حاولت من خلالها تناول أثر التكوين النفسى على الأحداث المادية والعكس .

فشخصية فؤاده لها تكوينها النفسى الخاص ، الذى جعلها أولا تشعر بعقدة الذنب ، وثانياً تعانى من الكثير من الهواجس المرضية .

ومفتاح هذه الشخصية فى علاقتها بالرجل . كان أول رجل تعاملت معه هو أبوها ، ولم تشعر بوجوده ، فقد كانت تراه يوما واحداً فى الأسبوع هو يوم الجمعة،«فقد كان يجىء الى البيت بعدأن تنام ويخرج قبل أن تصحو، وكان البيت هادئاً نظيفا فى كل الأيام ماعــــدا يوم الجمعة ، كان أبوها يبلل الحمام حين يستحم ، ويخرج من الحمام ليبلل الصالة ، ويقذف بملابسه المتسخة فى كل مكان ، ويرفع صوته الخشن بين لحظة وأخـــرى ، ويسعل كثيراً ويبصق كثيراً ، ويتمخط بصوت عال وحاد ، وكانت مناديله كثيرة جداً وقذرة دائما ، تضعها أمها فى الماء المغلى وتقول لها : لأطهرها من الجراثيم ، وحينما مات أبوها — فرحت لأنها أحست أن أمها فرحت وسمعتها بعـد أيام تقول . لم يكن له فائدة كبيرة ، واقتنعت بكلامها كل الاقتناع ، فلماذا كانت

---

(١) ص ١٢٤

(٢) ص ١٨٨

فائدة أبيها »(١) .

أما الرجل الثانى فقد كان عجوزاً أبلهاً يتجول فى الشوارع بغير هدف ويجرى الأطفال خلفه يهللون، «وكانت تجرى معهم وتهلل معهم » وفى يوم جرت خلفه أكثر من اللازم فابتعدت عن الأطفال ، واقتربت منه ، واستدار إليها الرجل العجوز ونظر إليها نظرة مخيفة فارتعدت وخيل إليها أنه سيجرى خلفها ، و يمسكها ، فأطلقت ساقيها للريح ، وكفت من يومها عن الجرى خلفه مع الأطفال . وكانت تختبىء بسرعة حين تراه ، وقد خيل إليهـا أنه يخصها دون الأطفال بتلك النظرة المخيفة المرعبة »(٢) .

وكانت تجربتها الثالثة مع الرجل ، وهى طفلة كذلك مع رجل كان يطل عليها من نافذة غرفته ، وهى تنط الحبل ؛ وفى يوم زارته فى حجرته لتطلب منه صورة ملونة من الصور الكبيرة التى يعلقها على الحائط ، وربما كان الدافع للزيارة أكثر هو حب استطلاع من طفلة، «كانت تريد أن ترى شكل دولابه وشكل سريره وشكل شبشبه . وحينما دخلت حجرته . واقترب منها وفى عينيه نظرة صارمة كعين قط هائج .وشدها بذراعيه الطويلتين فصرخت. كانت تظن أنه سيذبحها أو سيخنقها . وصفعها على وجهها قائلا : لاتصرخى لكنها ذعرت وصرخت أكثر . ولم ينقذها من بين يديه سوى أمهـا (٣) .

لقد ولدت هذه التجارب عند البطلة — إلى جانب انطوائهـا — شعوراً بالخوف من الرجل ، من ناحيـــة ، واحساسا بالعار والاضطهاد من ناحية

(١) الغائب، ص ص ١٨ — ١٩

(٢) الرواية ، ص٧٤

(٣) الرواية ، ص ٨٢ .

أخرى ، لهذا فعندما جاءتها الدورة الشهرية ، ولم تكن تعرف بعد سببها الحقيقى فى بداية سن البلوغ ، «ظنت أن شيئا ما اغتال جسمها الصغير وهى نائمة، وأن مرضا خبيثا ألم بها وحدها من دون البنات، وأخفت كارثة جسدها عن عينى أمها ، لكن أمها ضبطتها مرة وهى تغسل ملاءة السرير أمام الحوض ودارت بها الأرض من شدة الخزى ، وكورت الملاءة بيديها»(١).

وشكلت هذه التجارب لبيداً نفسياً فى لاوعى فؤاده ،ظهر لديها بعد ذلك عندما كبرت ، فى صورة رموز جنسية فى أحلامها وفى علاقتها بالآخرين وسلوكها معهم . لقد رأت «مرة أن جداراً عاليا ثقيلا سقط فوقها ، فاندك جسمها فى بطن الأرض . وأحست بالمياه تحوطها من كل جانب كأنما تعوم فى بحر . كان البحر عميقا ولم تكن تعرف السباحة . لكنها كانت تعوم بمهارة فائقة . كأنها تطير فوق الماء . وكان الماء دافئا لذيذا . وأبصرت حوتا كبيراً يزحف تحت الماء ، كان يفتح فكيه الكبيرين ، وفوق كل فك أنياب طويلة مدببة . واقترب منها الوحش فاتحاً فاه كسرداب طويل مظلم . وحاولت أن تجرى لكنها لم تستطع فصرخت من الفزع»(٢) .

فالحلم هنا يدور حول الممارسة الجنسية (السباحة) . وعند التردد بين الرغبة (تعوم بمهارة فائقة) وبين خوف الفشل (البحر عميقا ولم تكن تعرف السباحة) . وعند التردد بين الرغبة والخوف تطرأ على الوعى فكرة العودة إلى الرحم والهروب استنجادا بالأم (الحوت ـ السرداب الطويل) . ويستخدم الحلم هنا مادة من الرموز الجنسية ، رموز الذكورة فى الأنياب الطويلة المدببة، ورموز الأنوثة فى الفم المفتوح والسرداب .

أما انعكاس هذه المختزنات اللاواعية على سلوكها بعد ذلك ، فقد تمثل فى

(١) الغائب ، ص ص ٧٨ ـ ٧٩

(٢) الرواية ، ص ٣٧ .

حبها الزائد لأمها على النحو الذى مر فى تحليل الرواية وفى موقفها العدائى من من كل الرجال الذين تمثلتهم فى شخصية الساعاتى صاحب العمارة التى استأجرت فيها المعمل . تقول عنه : كان وجهه كبيراً ممتلئا باللحم . من تلك الوجوه التى نراها لأول مرة فنفقد الثقة فى صاحبها . شىء ما فى حركة الشفتين أو فى حركة العينين أو فى شىء آخر لا تعرفه ، يوحى إليها أنه يكذب ،[١] . وكانت هذه الملامح هى كل ما تعرفه عن الرجل . ولم يفلت من هذه الأحكام سوى شخص واحد فقط . وهو فريد حبيبها الغائب الذى قبض عليه لميوله اليسارية، وظلت طوال الرواية تبحث عنه. وفى النهاية وجدت رسالة منه يخبرها بأمره ويقول فيها كاشفاً عن الجانب الاجتماعى فى الرواية: «وكان دورى هو أن أصنع الفرصة ليصنع الناس الجديد . وما الجديد ؟ تغيير القديم؟ وماذا يصنع التغيير ؟ أليس هو التفكير ؟ هل تذكرين ؟ ذلك الطفل الصغير الذى يدور حول الموائد فى المطعم، هل تذكرين يده اليابسة المشققة وهو يمدها من أجل قطعة خبز أو قرش . وكان الناس يشفقون عليه ويعطونه قرشا بغير تفكير ، لو أنهم فكروا ماذا يفعل قرش ؟ لو أنهم فكروا لماذا هو يجوع ؟ نعم يا فؤاده : إنه التفكير » (٢) .

*

لقد قلنا من قبل إن الرواية عند نوال السعداوى بناء نفسى قائم فى ذهن الكاتبة . وإنها تعتمد على العلاقة الجدلية بين الأحداث النفسية والأحداث المادية .

وقد رأينا كيف أقامت الكاتبة روايتها « الغائب » على شخصية مريضة

---

(١) الرواية ص ٥٥ .

(٢) الرواية ص ١٣٠ .

نفسيا . شخصية لها واقعها النفسي الذى تتعامل من خلاله مع الواقع الخارجي، وفؤادة بهذه النفسية الحساسة ، تنظر الى الواقع الخارجى ، نظرة رافضة . إنها ترفض مافيه من زيف وغش وكذب ومن وصولية وانتهازية ، ومن طبقية تحكم على البعض يتسول اللقمة وتضع البعض فى سيارات فارهة.

والرواية مليئة بالمشاهد التى تصور هذه النظرة ، نذكر منها على سبيل المثال المشهد الذى أرادت فيه فؤاده أن تعطى إمرأة طوار الوزارة قرشا ،وحانت منها التفاتة آنذاك إلى الشارع . فرأت « العربات الطويلة تجرى الواحدة وراء الأخرى ، وأخرجت القرش وأمسكته فى يدها لحظة . ماذا يفعل القرش . هل يكسو عظام الهيكل الصغير باللحم ؟ هل يدر اللبن فى تلك القطعة المتدلية من الجلد ؟ وعضت بأسنانها على شفتها ؟ ماذا يمكن أن تفعل ؟ اكتشاف كيمائى يقضى على الجوع ؟ غاز جديد يتنفسه الملايين بدل الأكل »[1] .

ويصبح ضياع فؤاده وحيرتها وإحساسها بالذنب هنا مفسرا على مستويين، المستوى النفسى الخاص الذى يأتى نتيجة معوقة لتكوينها النفسى ، والمستوى الواقعى الذى يأتى نتيجة معاينتها للظلم الاجتماعى ، ثم عجزها عن فعل شيء لايقافه أو حتى لمساعدة ضحاياه .

وهذا هو محور العلاقة الجدلية فى العمل — هنا — بين الواقع المادى والواقع النفسى .

*

ونوال السعداوى فى أعمالها الروائية تغوص فى الوجدان النفسى

---

(١) الرواية ، ص١٠٦

(٢) نوال السعداوى . الباحثة عن الحب ، ص ١٣

للشخصية ، وتحاول من خلاله – اعتماداً على منهج تحليلى – وصف الصورة النفسية للواقع .

استخدمت الكاتبة فى بنائها لرواية الغائب ضمير المتكلم ، واستطاعت من خلاله أن تقدم هوامش متداخلة تتكون من عديد من الصور التى تنتمى فى بعضها إلى استدعاء محفوظ الذاكرة ، على حين اتجهت بعض الصور النفسية الأخرى إلى محاولة تقـديم بعد نفسى للأحـداث الخارجية . وهو أسلوب يقترب من أسلوب تيار الوعى لولا ما فيه من منطقية ونظام واضحين ، ومن تعامل مع الزمن من خلال علاقات وأبعاد مقياسية .

ونوال السعداوى تعتبر – فى الواقع – من أنضج كتاب الواقعية التحليلية من حيث استخدامها الموفق لأسلوب تحليلى يعتمد أكثر على التكوين الداخلى ولا يقف عنـد حد الرصـد والتسجيل الموضوعى . ولذلك كانت الصور الخارجية فى أعمالهـا ، صوراً نفسية فى نفس الوقت ، تتحدد معها معـالم الشخصية من الخارج ومن الداخل . تصف الكاتبة مشهداً لموظفى الحكومة فى استكانتهم البليـدة فى رواية « الباحثة عن الحب » فتقول : « أمامها صفوف من الرجال جالسين متلاصقين فى صمت . أنصـافهم السفلى ثابتـة متحجرة فوق المقاعد ، وأنصافهم العليا تهتز بحركة بطيئة منتظمة كحركة الترام . وحين يقف الترام تتراجـع رءوسهم إلى الخلف بقـوة ، فإذا بهم يفتحون عيـونهم فى ذعر . وحين يطمئنون إلى أن رءوسهم لا تزال فى موضعها يغمضون عيونهم وينامون . موظفون كلهم ... أجسامهم لها شكل واحد وملامحهم وبدلهم وأصابعهم وأحذيتهم كلها اتخذت شكلا واحداً ، كأنما الحكومة تسكهم كما تسك النقود فى قطع مخروطية متشابهة . أكتافهم متلاصقة متهدلة بعض الشىء (رغم حشو البدلة السميك) ، كأنما يحملون

فوق أكتافهم عبئا أبدياً لا يرى بالعين ، وإنما هو قائم وموجود » . (١)

وهذه الصورة لا تكتفى فقط بتقديم الواقع الخارجى والداخلى للشخصية وإنما هى أيضا تقدم جزءا من تكوين شخصية رصدت هذه الملامح للواقع . أما الشخصية فهى بهية شاهين الطالبة فى كلية الطب والتى لا تزال فى الثامنة عشرة ، ولكنها تملك إرادة تحاول أن تتحدى بها العالم ، وأن تثبت ، خاصة لمجتمع الذكور ، تحديها لهم . ولعل فى هذا ما يفسر نظرة التهكم اللاذعة التى انطوت عليها نظرتها للموظفين وكلهم من الرجال على النحو الذى رأيناه من قبل . وقد تطلب منها موقف التحامل على الرجال هذا ، أن تعقب على هذه المشاهد بما يفيد وجهة نظرها . وهكذا نراها تعقب على المشهد السابق بقولها « ورغم أنهم نائمون إلا أن حركة عيونهم من تحت الجفن تكشف لها أن نومهم ليس حقيقيا . وحين يفتحون عيونهم وينظرون إليها تدرك أن يقظتهم أيضا غير حقيقية ، ويصبح كل شىء فيهم ومن حولهم غير حقيقى . إذا انفرجت شفاهم وظهرت أسنانهم لا تعرف ما إذا كانوا يبتسمون أم يكشرون ، وإذا حركوا أصابعهم وهم يصعدون الترام أو يهبطون منه لا تعرف ما إذا كانوا يتبادلون التحيات أو التهديدات . » (١)

وهو عالم سبق أن رأيناه من خلال تجربة فؤاده النفسية والواقعية فى رواية « الغائب » .

(١) الباحثة عن الحب ، ص ١٣ .

ثالثا : الواقعية التحليلية بين الرؤية والأداة :

هكذا يتضح لنا كيف أن الواقعية التحليلية فى الرواية العربية المعاصرة صيغة فنية ، تتجه إلى توضيح التأثير المتبادل بين الواقع والشخصية من خلال شخصية إيجابية تتفاعل مع الواقع الذى تعيشه ، فتتأثر وتؤثر فى حركته .

وبالرغم من أننا ميزنا بين صيغتين فى هذه الواقعية التحليلية ، تهتم الأولى بالناحية الاجتماعية ، وتركز الثانية على الناحية النفسية . بالرغم من هذا ، إلا أن الصيغتين كما لاحظنا ، تنظران إلى مشكلة الفرد على أنها ثمرة تفاعل بين علاقات القوى المنتجة فى المجتمع .

وهذا ماجعل بعض الأعمال التى تنتمى إلى الواقعية التحليلية ، خاصة فى صيغتها الاجتماعية ، تحاول التخلص من الاعتماد على البطل الفرد ، بحثاً عن صيغة كلية،يقوم فيها بالبطولة قطاع عريض من الشعب.

*

لم تنظر هذه الواقعية التحليلية ، كما رأينا إلى الذات على أنها حزمة من الانطباعات والأفكار فحسب ، وإنما هى أيضا — وهذا هو الأهم — حزمة من الوحدات المتراكمة للقدرة على الانتاج .

وبالتالى تغير مفهوم الزمن فى هذه الواقعية ، عنه فى الواقعية التسجيلية. لقد رأينا الزمن فى الواقعية التسجيلية مقياساً خارجياً موضوعيا ينفصل فى حركته عن الحدث وعن الشخصية . وكان هذا نابعاً من طبيعة الرؤية فى هذه الواقعية التسجيلية،حيث قدمت واقعاً مرصوداً من خلال ملاحظة بطل جواب يعيش فى الواقع بأفكاره الخاصة .

أما هنا ، فى الواقعية التحليلية . فقد اندمج البطل مع الواقع ، وأصبح

يعيش معه فى علاقة تفاعل متبادلة . وهكذا اكتسب الزمن قيمة اجتماعية ، فأصبحت حياة الفرد تراكم من لحظات زمنية مفيدة اجتماعياً .

لقد ترتب على هذا أن تحول ثبات المكان والزمان الذى نشاهده فى الواقعية التسجيلية ، إلى علاقات اجتماعية تطلبت أسلوباً ديالكتيكيا ، يوضح طبيعة هذا التفاعل بين الذات والواقع من ناحية ، ويكشف عما ينتج عن هذا التفاعل من علاقات اجتماعية من ناحية أخرى .

وبذلك اختفت أو كادت تلك الحقائق المادية الحيادية للواقع ، والتى تحرص عليها الواقعية التسجيلية كما لاحظنا من قبل ، حيث اهتمت الواقعية التحليلية بالملامح المادية التى تكشف دورة الحدث فى الشخصية والتى تعكس ردود أفعال الشخصية تجاه الحدث .

٥

وإذا كانت الرواية الواقعية التسجيلية فى الأدب العربى المعاصر ، قد حاولت أن تجمع بين رواية الحدث ورواية الشخصية ، فإن أهم مايميز الرواية الواقعية التحليلية — هنا — هى أنها رواية درامية تتلاقى كثير مع مايقوله أدوين موير عن الرواية الدرامية فى تقسيمه . فالحدث فى هذه الواقعية التحليلية ، كما يراه موير فى الرواية الدرامية ، يبدأ « من نقط متعددة على محيط دائرته التى تمثل شيئا مركباً » ، وتتحرك هذه النقط نحو المركز تجاه حدث واحد تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية ، وتذوب » . فهى تحاول أن « ترينا المدى الانسانى الكامل للتجربة من خلال الشخصيات ذاتها » ، تلك الشخصيات التى تتغير « بتأثيرها المتبادل بعضها على البعض » .[1]

وقد اكتسبت الرواية الواقعية التحليلية هذا المفهوم فى الواقع من خلال حرصها على تقديم العلاقة الجدلية بين الفرد وبين البناء الاجتماعى ، حيث قدمت نشاط الشخصيات ، كنشاط يتم داخل البناء الاجتماعى العام .

---

(١) ادوين موير : بناء الرواية ، ص ٥٧

الباب الثالث

الرواية الجديدة

مادة الواقعية ـ كما رأيناه ـ هي الحياة نفسها ، يسجلها الكاتب أحيانا وينقدها أحيانا ويقدم تصورا خاصاً عنها مرة أخرى.

ومع اختلاف صيغ التعبير في هـــذه الواقعية التي اعتمدت على اتجاهات الواقعية الغربية ، إلا انها اتفقت في أنها لم تتجاوز بعدى الحدث والبعد الاجتماعي .

ولكن الرواية العربية المعاصرة لم تلبث أن تجاوزت هذه النظرة فيمـا يمكن أن نسميه بالرواية الجديدة . وهي تلك الرواية التي تأثرت بفلسفـات وأفكار وأيدلوجيات العالم المعاصر .

لقد ترتب على هذا التأثر أن الرواية الجديدة لم تعد تقنع ببعدى الواقعية في الفن ، وإنما نظرت إلى الفن على أنه أسطورة الفنان المعاصر التي تحمل من الابعادات المعقدة بقدر ما في حياة الإنسان المعاصر من التعقيد والتشابك .

هكذا فضلت هـــذه الرواية الجديدة البحث عن سر الحقائق ، بدلا من السعي وراء الحقائق الخارجية . فتقول فرجينيا وولف (١٨٨٢ ــ ١٩٤١)

Virginia Woolf في مقالها عن الرواية الحديثة Modern Fiction «إن جزءاً كبيراً من الجهد الضخم الذى يثبت متانة القصة ومحاكاتها للحياة ، ليس فقط جهداً ضائعا ، ولكنه أيضا جهد ينفق فى غير موضعه، لدرجة أنه يخفى ضوء الفكرة ويطفئه » ثم تتساءل « هل الحياة هكذا ؟ هل يجب أن تكون الروايات هكذا ؟» . أما ما تراه يميز الرواية الحديثة ، فهو أنها تهتم بالنظر إلى الداخل وسيبدو آنذاك أن الحياة بعيدة كل البعد عن أن تكون هكذا فالحياة ليست سلسلة من مصابيح العربات مصطفة بشكل متناسق . الحياة هالة مضيئة ، غطاء نصف شفاف يحيطنا من بداية الوعى إلى نهايته، وتصبح مهمة الروائى المعاصر كما ترى فرجينيا وولف « أن ينقل هذه الروح المتباينة غير المعروفة وغير المحدودة، مهما كشفت من نقص أو تعقيد، بأقل ما يمكن مما يختلط بها من أشياء غريبة أو خارجية ».(١) وكان هذا ايذانا بسيطرة اسلوب تيار الوعى Stream of Consciousness على كل أعمال الرواية الجديدة باختلاف اتجاهاتها . ذلك الأسلوب البنائى الذى جاء ليؤكد ترك أساليب الرؤية السابقة ذات البعد المحدد ، واستخدام أدوات جديدة تلائم مع العالم الجديد ، عالم الصـــور والأسرار ، الذى يهتم أساساً « بالكشف عن العلاقة بين الإنسان وبين عالمه المحيط به فى اللحظة الحية »(٢).

*

لقد أدت الفلسفات المعاصرة وما تمخضت عنه الحضارة المعاصرة من نظريات

---

(١) ترجمة د. انجيل بطرس سمعان : نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث ، ص ص ١٦٦ — ١٦٧.

(٢) د. هـ. لورنس : الرواية والخلق ، ترجمة د. انجيل بطرس سمعان : نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى ، ص ٢١٠ .

علمية واقتصادية واجتماعية فى عالم أهم ما يميزه الاتجاه المتزايد نحو وحـدة البشر[1] رغم الصراعات العنيفة الدائرة فيه ، لقد أدى هذا كله، إلى احساس الناس فى طول العالم وعرضه ، انهم فى سفينة قد انقطعت أسبابها بالبر، وعليهم أن يقودوها – بغير خريطة عبر بحار مجهولة ، وكان هذا عند البعض بمثابة مغامرة كبرى لا تخلو من نشوة ، وكان عند البعض الآخر خطراً يهدد بالويل الكبير،

«لقد وجـــد الانسان المعاصر نفسه فى موقف ملئ بالتناقضات، وكلما زاد سيطرته على بيئته، زاد شعوره بعجزه أمام القوى التى كان اطلاق بعضها من صنعه ، وكلما زادت درايته بالعالم خارج نطاق بيئته المباشرة، قلت قدرته على التعرف المباشر ازاء كثير مما يؤثر فى حياته اليومية » [2]

*

لم تستطع الفلسفة المثالية الهيجلية ولا الوضعية العلمية التى سادت القرن التاسع عشر أن تصلح أساساً لفكر القرن العشرين ، وخاصة بعد أن تصـدع بنيان علوم الرياضة التقليدية بحلول الاحتمالات محل السببية الصامتة ، وبعد أن اكتشفت جوانب القصور فى فيزياء نيوتن ، وبعد أن تطورت نظريات علم النفس بعد فرويد عند يونج وادلر وبرجسون . ومن ثم ظهرت الحاجة إلى فلسفات أخرى تحل محل المثالية والوضعية. وكانت الفلسفة البرجماتية هى أولى الفلسفات المعاصرة تعبيراً عن روح العصر ، كما تمثلت فى فلسفة وليم جيمس وجون ديوى John Dewey (١٨٥٩ – ١٩٥٢)٠

رأت البرجمانية أن المعنى الحقيقى لأى شئ هو فيما يستطيع أن يفعل

---

(١) انظر : تاريخ البشرية (المجلد السادس — القرن العشرون) ، التطور العلمى والثقافى ، جـ٢ تطور المجتمعات ، ص ٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٥

وما سوف يفعل . وهذا بدوره لا يمكن تقريره من طريق الاختبار العلمى ، وذلك لأن الأفكار فى ذاتها ليس فيها صحة ذاتها ، وليس لها صحة ذاتية ، وإنما تقتصر صحتها على ما يكون من تعبيرها عن حقيقة يمكن ملاحظتها وتمحيصها . إن أهميتها تعتمد على نتيجتها ، أى على ما يحدث للشخص الذى يتصرف على أساس هذه الأفكار .

وطبقا لهذه النظرة ، فلا يوجد مكان للأصول المطلقة ولا للغايات النهائية، وإنما تكمن الحقيقة فى العملية نفسها حيث تتحـــد الوسائل بالغايات [1] والبرجماتيون على هذا النحو يعتبرون امتداداً متطوراً للفلسفة الوضعية. فاعتمادهم على الاحتمالات الاحصائية ، واهتمامهم بالظواهر الاجتماعية، استمرار فى الواقع للنظرة المادية الميكانيكية التى سيطرت على الفلسفة الوضعية . وربما كان هذا هو السبب الذى جعل بعض فلاسفة هذا القرن يرفضون هذه النظرة العلمية الجديدة ، ويحاولون البحث فى ملكات الانسان غير العقلانية مثل الحدس والفهم المباشر للظواهر والوعى بالتجربة الداخلية [2]. ومن هؤلاء الفلاسفة برجسون الفرنسى (١٨٥٩ — ١٩٤١) وادموند هوسرل Husserl الألمانى (١٨٥٩ — ١٩٣٨) :

اتجه برجسون Henri Bergson فى كتابيه : المعطيات المبـــاشرة Donnees Immediates والمادة والذاكرة Matiere et Memoire إلى تأكيد شكل من الحدس الفلسفى قائل ، بوجود تزايد ونقصان فى التوتر ،

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٧ ، وانظر كذلك The Twentieth Century Mind الفصل الخاص بالفلسفة، ص ١٠٦ وما بعدها ، وانظر أيضا الفصل التاسع الخاص بالبرجماتية ، ص ١٣٥ وما بعدها من كتاب The Age of Analysis .

(٢) تاريخ البشرية ، التطور العلمى والثقافى، ص ٢٨

بحيث يكون التزايد اشتداداً فى الروحية ، والنقصان ايغالا فى المادية ، فإذا سرنا فى اتجاه التوتر المتزايد وجدنا النفس والحرية والابداع . أما إذا سرنا فى الاتجاه العكسى ، فسنجد المادة والحتمية والهوية والموت » [١]

وهكذا أكد برجسون أن الحدس يستطيع أن يتغلغل إلى لب الحقيقة ، وأن المحاولات العقلية العلم لا تستطيع ألا أن تدور حول هذا اللب كما تفعل القشرة . [٢] ومن خلال هذا الحدس ، يتراءى لنا عدد كبير من مستويات الواقع ؛ مستوى العالم المادى ، واللا وعى ، ومستوى الفعل ، ومستوى الحلم . وبين مستوى الفعل ومستوى الحلم تقع مستويات لا متناهية . فإذا وضعنا فى اعتبارنا هذه المستويات ، أمكننا أن ندرس حياتنا النفسية التى تقع دائما فى واحد من هذه المستويات الوسيطة ، [٣]

هكذا كانت فلسفة برجسون مغامرة جريئة ، تهدف إلى معرفة كل شىء . ذلك أنه إذا كانت المادة تعرف كاملة بواسطة الرياضيات والفيزياء ، فإن النفس تدرك ادراكاً كاملا بواسطة الحدس ، وهكذا يعتقد برجسون بوجود اتصالات مباشرة بيننا وبين المطلق ، بل بيننا وبين المطلقات » [٤]

وفى نفس الوقت الذى انتشرت فيه هذه الفلسفة الحدسية عند برجسون ، اتجه الفيلسوف الألمانى ادموند هوسرل إلى ما أسماه « الظواهر »

---

(١) جان فال : الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر ، ٢٤٠
وانظر كذلك الفصل الخاص ببرجسون Time, Instinct and Freedom ص ٦٥ وما بعدها من كتاب The Age of Analysis
٢ ــ تاريخ البشرية « التطور العلمى والثقافى » ص ٢٩
(٣) الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر » ص ١٣٥ .
(٤) المرجع السابق ص ١٤٧ .

Phenomenology ، ويقصد بها البناءات التي يراها المشاهد ، فإذا نظر إلى بناء المكعب من زوايا مختلفة ، تبدى له بأشكال مختلفة (١) وهذا طبيعي في محاولة الوعي بذلك « العالم المتسع الممتد في فراغ لا نهـائي ، وفي زمن متغير ، ويتغير بلا نهاية » كما يقول هوسرل . (٢)

ولم تلبث الوجودية أن احتلت حيزا لا بأس به في الفكر المعاصر ، منذ الربع الثاني من هذا القرن . وقد « بلغت الوجودية أقصى انتشارها في القارة الأوربية في أواسط القرن العشرين ، لأنها كانت تلائم حاجات الناس الذين أصابهم الدمار المادي والمعنوي في الحرب العالمية الثانية » . ورأت الوجودية « أن الوجود نفسه — بلا عقل ولا اتجاه ولا فكرة كبيرة — هو الحقيقة الوحيدة ، وعلى الإنسان أن يتقبلها ، ومن ثم عليه أن يصنع حياته من طريق الاختيار المستمر » وأنه وإن كانت لديه الحرية في الاختيار ، إلا أنها في النهاية « حرية مفروضة عليه ، مقضى عليه بها » . وهكذا تكون الحيـاة « مشروعاً خطراً لأن الإنسان حين يوجد ، إنما يجازف بوجوده في وجود ليس له منطلق أو نظام عقلي نستهدي به » .

وقد تمخضت الوجودية في النهاية عن مواقف سلبية وأخرى إيجابية . انتهت السلبية إلى اللا ارادية أو الإلحـاد ، وإنتهت الايجابية إلى نتـائج والتزامات استخدمت لتبرير قيام الاشتراكية الوطنية ، وتنشيط الإنسان للعمل في وجه إنهيار القيم التقليدية ، (٣)

---

(١) تاريـخ البشرية ، ص ٢٩

(٢) Husserl: Phenomenology, from The Age of Analysis p. 105

(٣) تاريخ البشرية ، ص ١٣٠

وإلى جانب هذه الفلسفات ، حاولت المادية الجدلية ، معتمدة على طريقة التحليل التى أنشأها كارل ماركس وفردريش أنجلز فى منتصف القرن التاسع عشر .

حاولت هذه المادية الجدلية تفسير العالم عمليا إلى أقصى حد على ضوء الضرورة التاريخية . وقد تمكنت عدة دول منها الاتحاد السوفيتى والصين من أن تستغل هذه المادية الجدلية فى تقديم إطار لكل الأفكار والتبريرات الفلسفية والنظرية لكل عمل . واستطاعت هذه التيارات الفكرية التى ظهرت فى الغرب ، أن تنتشر سريعاً فى أرجاء العالم داخل أوربا وخارجها ، وذلك لما تميزت به حضارة هذا القرن كما سبق وذكرنا — من إتجاه متزايد نحو وحدة بشرية ، يسرت سبلها قنوات التوصيل الفكرى المستعملة فى أجزاء عالم هذا القرن .

وحينما انتشرت هذه الفلسفات في العالم « هزت صرح اليقينيات التقليدية وحفزت إلى إعادة امتحان المفاهيم والقيم التى كانت تقبل بلا مناقشة من قبل » [1] مما كان له تأثيره المباشر على الفنون عامة ومنها الأدب .

٥

تعلقت هذه الفلسفات التي سادت القرن العشرين بتيارات الحياة المعاصرة بما فيها من صراع وهموم وتفتيت وخلل .

وتأثرت الفنون المعاصرة بالتالى بكل هذا ، فكانت صدى لهذه الفلسفات وتلك التيارات من ناحيـة ، كما كانت رد فعـل للإحساس بتهديد وسائل الاتصال الجماهيرية كالاذاعة المسموعة والمرئية والصور المتحركة والتسجيل

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٦

والصحافة الشعبية ، تلك الوسائل التى خلقت جماهير جديدة لا يحصيها العد من المستمعين والقراء والنظارة ، وحطمت الحدود بين الفنون الجادة والفنون الشعبية » . وقد استطاعت هذه الوسائل الجماهيرية « الهبوط بالذوق والنزول بالفنون عن المستويات التى تطلبها الصفوة » (١)

ومن ثم حاولت الفنون المعاصرة أن تكون أولا تمثلا لفلسفات العصر وتياراته ، وأن تكون ثانياً تأكيداً للذات الغنية أمام طغيان دفع الجماهير واكتساح فنونها الشعبية . يقول مؤلفو الفصل الثانى عشر « الاتجاهات الأدبية والفنية فى مناطق الثقافة الغربية ، من موسوعة تاريخ البشرية ، حول هذه الظاهرة « ولما وجه الفنانون والكتاب هكذا بتزعزع الثقة واللامعقولية وبهذا الاحساس المرهق بمرض المجتمع وبالتهديد بأن هذه الجماهير الناشئة قد تقلب دنياهم رأساً على عقب ، جهدوا فى لهفة وقلق ، بل أحيانا فى يأس واستماته فى البحث عن معنى الحياة » (٢)

ومن هذا المنطلق تحولت الفنون كلها عن الاهتمام بالواقع إلى الاهتمام بالحياة ، وتحول الواقع الخارجى بما فيه من حياة وأحياء إلى مظهر من مظاهر التعبير عن المعانى والأفكار ، التى شكلت لدى الفنان المعاصر مادة الحياة ومضمون العمل الفنى . وأدرك الفنان المعاصر أن هناك فرقاً كبيراً بين الحياة والوجود الواقعى « فالشىء ليس حياة لمجرد أن شخصا ما يفعله . ومن واجب الفنان أن يعرف هذا تمام المعرفة . فان يبتاع كاتب عادى بأحد البنوك قبعة جديدة من الخوص ، ليس حياة على الإطلاق . إنه مجرد وجود

(١) تاريخ البشرية (المجلد السادس — القرن العشرون)، ٣ التعبير ، ص ص٣٦ — ٣٧

(٢) المرجع السابق ، ص٣٧ .

وجود لا غبار عليه ، مثل تناول العشاء كل يوم . لكنه ليس حياة ، فالحياة تعنى شيئاً براقاً . شيئاً له صفة البعد الرابع . فإذا أحس الكاتب باحساس قوى تجاه قبعته ، وإذا أقام معها علاقة حية وخرج من المتجر والقبعة على رأسه وكأنه رجل آخر وحول رأسه هالة ذهبية ، فذلك إذن حياة ، (١)

هذا مايراه واحد من الفنانين المعاصرين ، هو د . ه . لورنس Lawrence فى مقاله عن الرواية والخلق .

ويحاول لورنس بعد ذلك توضيح ماعناه بالبعد الرابع الذى تتمثل الحياة من خلاله بتحليل لوحة زهور عباد الشمس لفان جوخ .

يرى لورنس أن فان جوخ عندما يرسم زهور عباد الشمس ، فإنه يكشف أو يحقق العلاقة الحية الواضحة بينه كرجل وبين زهرة عباد الشمس كزهرة عباد الشمس فى هذه اللحظة الحية من الزمن . ولكن صورته هذه لا تمثل زهرة عباد الشمس ذاتها . ولن نعرف قط زهرة عباد الشمس ذاتها . أما الكاميرا فتستطيع أن تصور زهرة عباد الشمس بشكل أتم بكثير مما يستطيعه فان جوخ . إن الرؤيا التى نراها على قماش الرسم شىء ثالث لا يمكن الامساك به أو تفسيره مطلقاً . إنها نتاج زهرة عباد الشمس ذاتها وفان جوخ ذاته . فتلك الرؤيا التى ترى على القماش لا تطابق قط القماش أو الألوان أو فان جوخ ككائن بشرى أو زهرة عباد الشمس ككائن نباتى . إنك لا تستطيع أن تزن أو تقيس أو حتى أن تصف الرؤيا التى على القماش . إنها لا توجد فى الحقيقة إلا فى البعد الرابع الذى يكثر الجدل بشأنه . ففى بعد المكان ليس لها وجود . إنها رؤيا للعلاقة المكتملة فى لحظة معينة بين رجل

---

(٢) د.ه. لورنس : الرواية والخلق ، نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث ص ٢١٤ .

وزهرة عباد الشمس . ليس رجلا فى المرآة ، ولا زهرة فى المرآة ، وليست فوق أو تحت أو عبر أى شيء . إنهـا بين كل شيء فى البعد الرابـع . وهذه العلاقة المكتملة بين رجل وعالمه المحيط به هى الحيـاة بعينها بالنسبة للجنس البشرى . إن لها صفة البعد الرابـع من أبدية وكمال . وبالرغم من ذلك فهى وقتية زائلة . إن الانسان وزهرة عباد الشمس كليهما يزولان من تلك اللحظة وهما بصدد تكوين علاقة جديدة . إن العلاقة بين جميع الأشياء تتغير بين يوم وآخر تغيراً دقيقا خفيا . ومن هنا فالفن الذى يكشف أو يحقق علاقة كاملة سيكون دائما جديداً (١)

هكذا أدرك الفنان المعاصر أنه على غير وفاق مع العالم المحيط به ، وأنه فى عزلة ، وأن أشكال فنه باتت تعبيراً قهرياً عن نفسه ، وأصبح الفن بالتالى دنيا خاصة ، جمهوره « عبـارة عن جماعات صغيرة من الراسخين فى الفن ، من يقرأون مجلاتهم الصغيرة ويغشون المعارض الخاصة » (٢)

لقد ردته أفكار وفلسفات العصر إلى البحث فى عالم الداخـل عن الطبيعة الباطنيـة فى الإنسان ، فخرجت تجربتـه الفنية غامضة وغريبـة على الذوق الجماهيرى الذى استمتع طوال القرن التاسع عشر بالفن الواقعى بما فيه من سهولة فى التلقى ، وساعدته الفنون الشعبية (الجماهيرية) فى الاذاعة المرئية والمسموعة ، وأجهزة التوصيل الحديثـة على الانصراف عن محـاولة تلقى الفنون المعاصرة بما فيها من غموض ، وبما تتطلبه من جهد كبير ، على المتلقى أن يبذله قبل أن يصل إلى الاستمتاع بالعمل . وكان هذا إيذانا برومانسية

---

(١) المصدر السابق ، ص ص ٢١٠ — ٢١١

(٢) تاريخ البشرية ، التعبير ، ص٤٦ .

جديدة تحيا باحساس عدمى فى مواجهة الوجود دون خداع ذاتى ، وهى بهذا تختلف عن رومانسية القرن الثامن عشر .

ولم تنج من هذا الاحساس سوى الواقعية الإشتراكية التى حاولت هى الأخرى البحث عن الحياة فى تصورها الذهنى لصورة الواقع وفقا للخبرة الاشتراكية .

٥

وهكذا صدرت الأعمال الروائية المعاصرة من خلال هذا الاطار الحضارى الذى سبق تقديمه . وتعرفت الرواية على إنتاج هنرى جيمس Henry James (١٨٤٣ – ١٩١٦)وخاصة صورة سيدة Portrait of a Lady (١٨٨٠ – ١٨٨١) وجناحى اليمامة The Wings of the Dova ١٩٠٧ ومارسيل بروست فى البحث عن الزمن المفقود ١٩١٤ ، وجيمس جويس James Joyce (١٨٨٢ — ١٩٤١) وأعماله : صورة الفنـــان فى شبابه Portrait of the Artist as a young man . ١٩١٦ ، ويوليسيس Ulysses ١٩٢٢ . وفرجينيا وولف Virginia Woolf (١٨٨٢ – ١٩٤١) فى الأمواج The Waves ١٩٣١ .

كما نعرف على إنتاج جون دوس باسوس John Dos Passoos وأندريه مالرو وأرنست همنجواى وغيرهم .

بدأت الرؤيا المعـــاصرة بأعمال هنرى جيمس فى أوائل هذا القرن ، وكانت أعماله محاولة للاطلال على المشاعر الباطنة ، إلا أنه احتفظ بالملاحظ الخارجى الذى يرصد فيض الباطن من الخارج . ومن هنا ظل هنرى جيمس محتفظاً بالتركيب التقليدى للغة [1] ثم خطا مارسيل بروست الخطوة التالية ،

(١) انظر دراسة الدكتورة انجيل بطرس سمعان عن هنرى جيمس وروايته صورة سيدة ، ص ١٧ من كتاب بين الروائى والرواية ، وانظر كذلك :
Allen : The English Novel pp. 262 — 265

حينما تحول كلية إلى تأمل الذات من خلال « تعبير صارخ عن تجزئة الزمن فى وعى الانسان الحديث ، ووجهة وجهة أخرى ، هى محاولة التغلب على هذه التجزئة فى إظهار أنه حتى هذا المجرد المشوش من الزمن والخبرة يحتوى على بعض الديمومة والتداخل والاستمرار والوحدة التى يمكن بواسطتها انقاذ تصور الذات »[١] فخلق بروست بهذا بناء معقداً ينطوى على تلاحم الرؤيا والأحداث والشعور .

ثم حاول جيمس جويس بعدها ، العمل على زيادة تحطيم تركيب الجمل بصدد تعبيره عن حركة الذات المتوترة[٢] ، وتابعت فرجينيا وولف الرحلة لتقـــديم المستويات النفسية المتباينة الوجوه ، ومايدور داخلها من أفكار وأحاسيس وإنطبـاعات ، وذلك بالغوص فى الأعمـاق وصولا إلى تلك اللحظات القصيرة المفعمة بالمعنى وهى تلك اللحظات التى تستطيع فيها الذات رغم إنغلاقها على نفسها أن تحقق اتصالا وتواصلا مع الأفراد . الأمر الذى يتطلب من الروائى القدرة على الاحتفاظ بنوع من التوازن الرقيق بين العالم الداخلى والعالم الخارجى[٣] كما يتطلب منه التكثيف الشديد الذى يستبعد ماهو زائد وغير جوهرى .

وقد أدى هذا فى النهاية إلى أن تتحول الرواية إلى قصيدة شعرية درامية من ناحية ، وإلى أن ينتهى عصر الروايات الكبير الحجم من ناحية أخرى ، فأصبحت الأشكال الروائية قصيرة الحجم هى تلك الروايات الأكثر أهمية على

---

(١) الزمن فى الأدب ، ص ١٢٨ .

(٢) انظر الجزء الخاص بجيمس جويس The English Novel; From The Twentieth Century Mind, p. 878.

(٣) انظر Allen, W. : The English Novel, p. 341

نحو مانرى فى أعمال همنجواى .

وفى عام ١٩٢٠ ، أصدر جماعة الفنانين السوفيت ومنهم كاندفسكى وبفزنر وجابو ومالفيتش وتاتلين ، بيانا بنائيا Contructivist Wanifesto وأعلنوا فيه ، أن الفن قائم على الفراغ والزمن ، وأن العناصر الحركية والديناميكية لازمة للتعبير عن الزمن ، وأن الفن لايجوز أن يحاكى أو يقـلد ، بل يجب أن يكتشف أشكالا جديدة ، لأن الواقع دائب على التغير والتبدل : ـ (١)

وحاول هؤلاء الكتاب التجريبيون الملاءمة بينهم و بين الثورة ، فرحب فلاديمير مايكوفسكى والاسكندر بلوك وغيرهم بالروح الثورية . ولكن جو التجريب الحر مالبث أن تبدل ، وانفضت حركة الفنانين البنائيين بعد أن ساد الاعتقاد بأن الفن يجب أن يكون أداة للدولة الاشتراكية ، وأن عليه بالتالى أن يسهم فى بناء المجتمع الاشتراكى بطريق مباشر ، وأن تحكمه قواعد الأسلوب الذى تقدر الدولة أنه أكثر اسلوب ملائمة . وكان هذا إيذانا بظهور الموجة الجديدة التى أصرت على أن مهمة الفن مهمة نفعية بحتة ، وأن الثقافة الجـديدة لايمكن خلقها الا عن طريق الأيدى المتصلة إتصالا مباشراً بالطبقة العامـــلة . ومن هؤلاء ميخائيل شولوخوف (١٩٠٥) صاحب رواية » فى هـدوء ينساب الدون And Quiet Flows The Don ١٩٣٨ والاسكنـدر فاديـيـف Fadeyev (١٩٠١ ـ ١٩٥٦) صاحب رواية الطريق The Rout ١٩٢٧ وايزاك لابل Label (١٨٩٤ ـ ١٩٣٨) صاحب رواية الفروسية Cavalrg ١٩٢٦ . اتجه هؤلاء الروائيون وأمثالهم فى كتاباتهم إلى تمثل قول ستالين عن دور الفنان ، إنه «دور مهندس العقول البشرية » كما كان عليهم أن « يبدعوا

(١) تاريخ البشرية ، المجلد السادس ـ القرن العشرون ـ الجزء الثانى ـ التعبير ـ ص ١٠٣

أعمالا ذات قيمة فنية عالية مفعمة بالكفاح البطولى لدنيا البروليتاريا وبعظمة انتصار الاشتراكية، بما يعكس بطولة الحزب الشيوعى وحكمته العالية ، كما جاء فى النظام الأساسى لاتحاد الكتاب السوفيت . (١)

وقد اقتضى هذا الأسلوب ،عرضاً واقعيا يبرز الأشياء لا كما كانت فحسب، بل بما تمثله فى بناء المجتمع الاشتراكى .

ولكن الفكر الاشتراكى لم يكن وقفا على الاتحاد السوفيتى فحسب ، بل إنه انتشر سريعاً فى أجزاء متفرقة فى العالم ، وظهرت معه الحاجة إلى تحديد لمفهوم الواقعية الاشتراكية ، وهل هى موقف فنى لا يمكن فصله عن الأيدلوجية الماركسية ، أم إنها أسلوب ومنهج عام .

وبرغم وجود بعض الاختلافات التى يمكن ملاحظتها فى أكثر من اتجاه للواقعية الاشتراكية ، الا أنها تتلاقى كلها فى محاولة الوصول إلى نظرة كلية تعتمد الصورة الذهنية للواقع هى أساس الانطلاق . على نحو ما يكشف الكاتب الروسى سيمونوف فى حديثه مع الدكتور محمد مندور حيث يقول « إن مانسميه واقعاً ، ليس الا الصورة الذهنية التى لدينا عن الحياة .فأى شىء لا يتخذ وجوده الا من الصورة الذهنية التى لدينا عنه .ولما كانت هذه الصورة ملكنا ، فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذى نريده ،والذى فيه مصلحة لأنفسنا ولمجتمعنا » . (٢)

هكذا انصرف الفن فى قرننا العشرين عن الواقع إلى الحياة من خلال رؤيا داخلية ، لا تستهدف معرفة الحياة فحسب ،بل تستهدف اعادة تشكيلها.

لقد سيطرت على القرن العشرين بهذا رومانسية جديدة ، حتى فى الواقعية

---

(١) المرجع السابق، ص ١٠٦ .

(٢) د. محمد مندور « الأدب ومذاهبه» ص١٠١

الاشتراكية التي يمكن أن نراها رومانسية ثائرة . وحاولت هـذه الرومانسية أن تستعيد للانسان دوره وأهميته واحساسه بالقيمة ، بعد أن سلبته الواقعية كل أدواته ، وأحالته حلقه في نظام عام لايملك شيئاً حتى من أمر نفسه ، التي خضعت هي الأخرى لسلسلة من القوانين العلميـــة والوراثية لاشأن للانسان بها ، بل على العكس تشكله هي وتحكم سلوكه .

*

وليس من شك في أن الفكر العربي المعاصر قد تعرف جملة وتفصيلا على هذه الأفكار والفلسفات . قد تكون هذه المعرفة قد وصلت متأخـرة بعض الشيء ، الا أننا لانستطيع أن ننكر أننا الآن نعيش في ظل اطـار حضارى إنسانى عام . لقد ساعد على هذا ، ذلك التوسع الهائل في قنـوات الاتصال الثقافى ووسائله . تلك القنوات التي جعلت كل ألوان المعلومات والمعرفة، حتى الوجدانية منها ، في متناول الجميع في انحاء العالم .

إن هذا يعني ببساطة أن الفنانين العرب ، شأنهم في هذا شأن غـيرهم من فنانى العالم يعيشون نبض عالمهم المعاصر ، الذى تجاوز في فكره وتكوينه حدود المحلية ، وأصبح منفتحاً على حضارة إنسانية شاملة ذابت فيها الحدود والفواصل والملامح .

وهكذا انتشرت هذه الأفكار والفلسفـات والهموم الغربية ، في العـالم العربي المعـاصر ، وسيطرت بوجه خاص على الفنانين الذين أدركوا بحدسهم الفنى ضرورة الوعى بحركة العالم من حولهم ، كما طمحوا إلى تحقيق مفهوم عالمى لفنونهم من ناحية أخرى .

هذا إلى جانب أن مشكلتهم الأساسية هي في النهاية مشكلة الانسان المعاصر الذى يعانى من اقتحام المحتوى المادى للوجـــود البشرى ، والذى يعانى من

الحروب ونتائجها ومن سباق التسلح المجنون بين دول العالم ، والذى يعانى من انصراف الجماهير إلى فنون التسلية المعاصرة ، كما يعانى فوق كل هذا نتائج ازمة توزيع الثروات وأزمة الحرية وأزمة الديمقراطية .

فى ضوء هذا التكوين الحضارى نشأت الرواية العربية الجديدة ، رؤية جديدة وأسلوب بناء جديد . وحاولت هذه الرواية الجديدة فى أعمال كتابها التعبير عن هموم وقضايا الانسان المعاصر وذلك من خلال بناء لم يعد يقنع بالبعد الاجتماعى ، وإنما طمح إلى طـــرح الكثير من الأبعاد من خلال اعتماده فى الغالب على تيار الوعى بمستويات متباينة فنياً .

ومن السهل على الباحث أن يميز فى هذه الرواية العربية الجديدة بين ثلاث اتجاهات متمايزة هي :

- الرواية الواقعية التقدمية .
- الرواية الوجودية .
- الرواية التجريبية .

الفصل الأول

الرواية الواقعية التقدمية

رأينا من قبل ، فى دراستنا عن الواقعية واتجاهاتها فى الرواية العربية المعاصرة ، كيف أن الواقعية التسجيلية قد اهتمت بالفرد الذى يعيش فى مجتمع ، فهو لهذا لا يهتم إلا بقضاياه الخاصة ومشاكله الذاتية ، وإنه لهذا حينما كان يسعى إلى اقامة علاقات اجتماعية ، فقد كان يقيمها وفقا لمبدأ المنفعة الخاصه . ورأينا بعد ذلك كيف تحول هذا البطل السلبى البيرونى إلى بطل إيجابى فى الواقعية التحليلية . واستطاع هذا البطل الايجابى من خلال معيشته مع الواقع أن يلتحم بالمجموع لايجاد صيغة عمل مشتركة تسعى إلى تغيير الواقع الاجتماعى لمصلحة الجماعة .

وتعتبر الرواية الواقعية التقدمية هنا ، الشكل الجديد الذى انتهت إليه الرؤية الواقعية. لقد سعت هذه الرواية كما سنرى إلى أن تحقق مفهوم مكسيم جوركى عن الفن الجديد حيث رأى أنه الفن الذى « يعلن أن الحياة هى النشاط والخلق اللذين يهدفان إلى تنمية القدرات الإنسانية من أجل تحقيق انتصار الإنسان على قوى الطبيعة، ومن أجل حفظ صحته وإطالة عمره ، ومن أجل

سعادته العظيمة فى الحياة على الأرض التى يرغب . كما أنه النشاط والخلق اللذان يمكننان الإنسان من أن يجعل من هذه الأرض مسكنا طيبا للبشرية وقد توحدت فى أسرة واحدة»[١] .

وقد بلور جوركى هذه الدعوة الإيجابية المتفائلة للحياة فى روايته «الأم ١٩٠٦» ، فقدم من خلالها صناع الحياة الجديدة : بافل فلاســوف ونيلوفنا وناخودكا وغيرهم[٢] .

مصطلح الواقعية التقدمية يعنى هنا إذن شكلا من أشكال الرواية الجديدة، طرح فكرة الاعتماد على الواقع من أجل تصويره وكشف مافيه من قيمة ومعنى ، ولجأ إلى واقع آخر يمكن أن نسميه واقعاً فكرياً أو ذهنياً ، يكتفى فى النظر إلى الواقع الخارجى على أنه مظهر للتعبير واداته ، أما الرؤيا الحقيقية فى العمل ، فهى رؤيا لمعانى وأفكار ذات صيغة ذهنية داخلية .ولذلك فقد استخدمت هنا مصطلح رؤيا الذى يقابل visionأوDreem والذى يعود بالمضمون إلى الداخل ، ولم أستخدم مصطلح رؤيةSeeing الواقعى الذى يعنى المشاهدة العيانية الحسية .

وهكذا ، فبالرغم من أن هذه الواقعية التقدمية تعتبر امتداداً للواقعية ،إلا أنها تختلف عنها كما قلنا اختلافا بينا ، ليس فقط على مستوى المضمون ، بل وأيضاً على مستوى الأسلوب البنائى لتقديم هذا المضمون . فبعد أن كان الواقع الخارجى بما فيه من حياة وأحيـاء هو مادة العمل الروائى ، فسنرى أن مادة العمل الروائى هنا واقع ذهنى أحل الرصد الداخلى محل التفاصيل

---

(١) Gorki, M. : On Literature, p. 264

(٢) انظر الترجمة المصرية لرواية الأم التى قام بها مازن الحسن واسماعيل عبد الرحمن ، الدار المصرية للكتب ، القاهرة ١٩٥٧ .

الحسية ، واستبدال الدلالات الذهنية محل الدلالات الاجتماعية ، كما استعاض في النهاية عن الواقع الحسي بواقع آخر ذهني .

والشيء الجديد بالملاحظة هنا ، هو أن أغلب الأعمال الروائية الشابة في العالم العربي ، تنتمي إلى هذه الرواية التي أطلقنا عليها مصطلح الواقعية التقدمية . وربما كان التحمس لهذه الأفكار التقدمية مرجعه اهتمام الشباب العربي المعاصر بقضايا واقعه وحرصه على أن يكون واعيا لها بالقدر الكافي والذي لا يكتفي بالتسجيل ، وإنما يحاول من خلال وصل الفكر والفن بالحياة ، أن يتوصل إلى صيغة إيجابية للتفاعل المتبادل .

واتجهت هذه الأعمال الروائية المعاصرة التي تنتمي إلى هذا الاتجاه بدافع من العوامل السابقة إلى التعبير عن العديد من المعاني الفكرية وثيقة الصلة بالواقع الحضاري المعاصر ومشاكله العديدة تلك المعاني التي تطمح إلى تحرير الإنسان من كل عوامل القهر والخوف ، وتمكينه من أن يملك إرادته وحريته سعيا للوصول إلى عالم يتسع لكل أحلام الإنسان .

سنرى في العراق عدداً لا بأس به من الكتاب الشبان الذين ينهجون هذا المنهج ، ومنهم غائب طعمه فرمان في روايتيه : النخلة والجيران وخمسة أصوات وموفق خضر في روايتيه : المدينة تحتضن الرجال والاغتيال والغضب ، واسماعيل فهد اسماعيل في عمليه السياسيين : ملف الحادثة ٦٧ والشياح وعبد الرحمن الربيعي في روايتيه : الأنهار ، والقمر والأسوار . وسنجد في سوريا ولبنان وفلسطين أمثال حليم بركات في روايتيه : ستة أيام . وعودة الطائر إلى البحر . وأديب نحوي في أعماله الأخيرة خاصة عرس فلسطين . وفارس زرزور في روايتيه : اللاجتماعيون ــ والحفاة وخفي حنين ، وغسان كنفاني في رجال

خى الشمس . وما تبقى لكم وأم السعد وعائد من حيفا ، وتوفيق فياض فى روايتيه الأخرتين: حبيبتى ميلشيا والمشوهون ، وأميل حبيبى فى روايتيه سداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل.

وتغلب هذه الواقعية التقدمية على الأعمال الروائيه المعاصرة فى بلدان المغرب العربى كما نرى فى أعمال عبد المجيد عطيه (المنبت) ومصطفى الفارس (المنعرج) والطاهر وطار (اللاز - الزلزال) .

كما يغلب هذا الاتجاه أيضا على أعمال أبى بكر خالد (النبع المر - القفز فوق الحائط القصير) وابراهيم اسحق (حدث فى القرية) فى السودان .

ويمكننا كذلك وضع أعمال حسن محسب ويوسف القعيد وابراهيم عبد المجيد وضياء الشرقاوى وجمال الغيطانى ويحى الطاهر عبد الله وصنع الله ابراهيم وفؤاد حجازى وعبد الله الطوخى وأمثالهم فى مصر ، يمكننا وضع أعمال هؤلاء وأمثالهم فى اطار هذه الواقعية التقدمية .

*

حاولت الرواية فى هذه الواقعية التقدمية أن تحقق أولا مفهوم صيغة العمل المشتركة التى سعت إلى تحقيقها الصيغة الاجتماعية فى الواقعية التحليلية ، مع الاعتماد هنا أكثر على الرؤيا الداخليـة ، ثم تطورت الرواية حتى وصلت إلى تحقيق مفهوم اقترب كثيراً من الواقعية الاشتراكية فى مصطلحها الغربى .

ويمكننا أن نرى البدايات الأولى لتكوين الاتجاه فى أمثال أعمال الطاهر وطار وغائب طعمة فرمان وغسان كنفانى وأبى بكر خالد وفؤاد حجازى .

تناول الطاهر وطار الروائى الجزائرى فى أعماله ، جهاد الشعب الجزائرى ودوره فى معارك التحرير فى روايتيه (اللاز ١٩٧٤) ، ثم صراعه فى معارك الاستقلال ضد القوى الجديدة التى ظهرت بعد الاستقلال فى روايتيه: الزلزال ١٩٧٤ والحوت والقصر ١٩٧٨ .

ويقترب الطاهر وطار بأعماله إلى حد كبير من رؤية عبد الرحمن الشرقاوى فى الأرض ، وفى الفلاح مع التركيز هنا على دور المناضل الثورى الذى يستند على أيدلوجية مذهبية كما نلاحظ فى تكوينه لشخصية زيدان فى رواية اللاز .

قدم وطار فى هذه الأعمال وغيرها بطلا جزائرياً كادحا يعانى قسوة ظروف محيطة وتسلط طبقى قاس ، ولكنه مع هذا ، ومن خلال رفعه اشعار الاشتراكية واتصاله بالحياة بصورة نشيطة ، لايستسلم للسلبيات أو العيوب والنقائص ، وإنما يعمل جاهداً على حماية المجتمع من أعدائه ، وعلى إعادة بنائه أخلاقيا وفكريا ونفسيا واقتصاديا وسياسيا .

ويقترب غائب طعمه فرمان العراقى فى روايتيه : النخلة والجيران ١٩٦٩ وخمسة أصوات ١٩٦٧ من المفهوم الروائى الذى قدمه الطاهر وطار ، فيعمد إلى تعرية البرجوازية العراقية وادانتها من خلال موقفها الاستغلالى وضغوطها على البروليتاريا الكادحة . ويصدر غائب طعمة فرمان فى معالجته الروائية هذه عن مفهوم ايدلوجى واضح للواقعية الاشتراكية ، يلتزم فيه بالمصالح الاشتراكية ، ومثلها . كما يدافع عنها بصورة واعية ثابتة .

تناولت الرواية الأولى « النخلة والجيران » حياة الطبقتين : البرجوازية والبروليتارية خلال الحرب العالمية الثانية من خلال تأثير هذه الحرب فكرياً ومادياً وأخلاقياً على سلوكيات كل طبقة . وتناولت الرواية الثانية حواراً ثقافياً وفكرياً لصحفى ومثقف وشاعر وهاو للأدب وموظف فى أحد المصارف . قدمهم الكاتب كنماذج طبقية يمكن أن تقود المجتمع الجديد .

ورغم القضايا الاشتراكية العديدة التى طرحها غائب طعمة فى روايتيه ، إلا

أنها لم تكشف عن « سمات مقاومة واضحة » كما لاحظ ناقد عراقي [١] خاصة في الرواية الأولى حيث أبقى المؤلف سكان الخان يراوحون في الذل والجوع والفقر والمرض .

ويبدو أن غائب طعمة فرمان أراد أن يوضح من خلال عمليه دور الطبقة البرجوازية في الضغط على البروليتاريا الكادحة ، ومسار نضال هذه الطبقة الأخيرة في « النخلة والجيران » . ثم موقف المثقفين من القضايا الفكرية والاجتماعية في « خمسة أصوات » . ولذلك كان تركيزه الأكثر على معاناة البروليتاريا العراقية ، وهي الطبقة الأكثر تعرضا للاستلاب والقهر ، الطبقة التي لا تطحنها حروب العدوان والاحتلال فحسب ، بل وتواجه كافة أشكال القهر في الداخل عندما تكيل لها البرجوازية التجارية ضربات متتابعة في الغلاء الفاحش والتلاعب بقوتها البسيط ، رغم أن هذه الطبقة هي التي تعمل وتبذل وتناضل ، ورغم أنها صاحبة الحس الصادق والشعور المسؤول رغم تفاوت المشاعر بين شرائحها » [٢] .

*

ويختار غسان كنفاني الفلسطيني لمادة روايته عالما مختلفا محددا بحدود قضيته الفلسطينية . ويحاول من خلال هذه المادة تقديم الواقع الثوري من خلال صراع قهري بين عدو غاصب وبين شعب مغتصب قليل الحيلة .

وفي هذا العالم الروائي ، لم يكتف غسان كنفاني بالوقوف عند حد الإدانة والتعرية ، أو الموقف النقدي كما يسميه الدكتور شكري عياد [٣] ، وذلك

---

(١) محسن جاسم الموسوي : الموقف الثوري في الرواية العربية ، ص ٦٧ .

(٢) الموقف الثوري في الرواية العربية ، ص ٦٧ .

(٣) د. شكري عياد : عن الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي ، الرؤيا المقيدة ، ص ١٤٤ .

في روايته الأولى « رجال في الشمس ١٩٦٣ » بل إنه تجاوز هـذه التعرية النقدية إلى محاولة خلق البطل الثوري الذي يتغلب على العدوان ورجاله بكفاحه المسلح ، وذلك في أعماله التـالية : ماتبقى لـكم ١٩٦٦ ، أم السعد ١٩٦٩ ، وعائد إلى حيفا ١٩٧٠ .

تناول غسان كنفاني في هذه الأعمال الجانبين ، السلبي والإيجابي وأثرهما في تطور الموقف العربي من قضيـة فلسطين ، فيتطور الواقع الروائي لديه من واقع سلبي يعيشه صاحب الحق مسلوباً مضطهداً يائساً من حياته التي أصبحت فقداناً وضياعاً ومواتاً وصفقة للتلاعب ، يتطور هذا الواقع الروائي ليصبح واقعاً يتحرك بإيجابية أبطـاله الجدد الذين تخلقهم ظروف مجتمعهم وتصنعهم معاركهم مع الواقع .

في الرواية الأولى : « رجال في الشمس » سيطرت نزعة سـوداوية على الجو الروائي استمدت مقوماتها من طابـع المأساة وما ارتبط بهـــا من عجز وفشل .

أما الرجال ، فهم أربعـة من الفلسطينيين ، ثلاثة منهم يريدون التسلل من الأردن إلى الكويت عن طريق العراق ، والرابع يحاول مساعدتهم ، أو يبيعهم — سيان — مقابل بعض الأموال . وكل واحد من هؤلاء الرجال يرمز — في الواقع — إلى جيل يكشف عن قطاع اجتماعي ، كما يكشف عن موقف كذلك .

أخذ المؤلف من الجيل الأول الذي شهد حـرب ١٩٤٨ شخصيتين هما : « أبو قيس ، وأبو خيزران » كلاهما عاش في فلسطين قبل النكبة ، وكلاهما فقد الأرض والوطن . إلا أن لـكل منهما تجربته الخاصة التي تشكل موقفه ، وتشكل بالتالي قيمته الرمزية .

فأبو قيس عجوز الأعوام الضائعة ، كان فلاحا ، وكانت له أرض كلمـا

تتنفس رائحتها وهو مستلق فوقها ، خيل إليه أنه يتنسم شعر زوجه حين
حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت بالماء البارد » (١) . وحين فقد الأرض
تحمل سنوات الفقر والحاجة التى توالت، على أمل العودة إلى الأرض والوطن.
ولكن الانتظار يطول والفقر يشتد والحاجة تلح ، فلا يرى بداً من الهجرة
فى رحلة مجهولة إلى أرض غريبة سعياً وراء الرزق . أما أبو الخيزران ، فإنه
وإن كان ينتهى إلى جيل أبى القيس ، الجيل الذى أحس بعدى أن يفقد
الإنسان أرضه ، إلا أن خسارته أشد من خسارة أبى القيس . لقد فقد مع
الأرض رجولته اثر إصابته بقنبلة مورترفى هجوم يهودى. ومن ذلك اليوم ،
ورغم مرور عشر سنوات ، وهو يعيش « هذا الذل يوماً وراء يوم ، وساعة
إثر ساعة . عشر سنوات طوال وهو يحاول أن يقبل الأمور . لكن أية
أمور ؟ أن يعترف ببساطة بأنه قد ضيع رجولته فى سبيل الوطن؟ وما النفع ؟
لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن» (٢) .

انتمى أبو القيس وأبو الخيزران كما رأينا إلى جيل الهزيمة الأولى . ويضيف
إليهما الكاتب شخصيتين هما : أسعد ممثلا للجيل الثانى ، ومروان لتمثيل الجيل
الثالث. أسعد لديه مشاكله الخاصة ، فهو بحاجة إلى مصدر رزق يوفر له المال ،
ثم هو مطلوب لاتهامه بالتآمر على نظام الحكم فى الأردن . فحياته فى الأردن
موت ، ولكنه لم يكن يدرى أن الفرار موت كذلك » (٣) .

ومروان الذى يمثل الجيل الثالث ، شاب صغير لم يتجاوز الخامسة عشر

---

(١) غسان كنفانى: رجال فى الشمس ، الآثار الكاملة ، ص ٣٧

(٢) المصدر السابق ، ص ص ١٩٩ — ١١٠

(٣) انظر تحليل د. أحمد أبو مطر لهذه الرواية فى : الرواية فى الأدب الفلسطينى ،
وخاصة ص ٢٣٢

من عمره « أى أنه من الجيل الذى خرج للحياة مع النكبة الأليمة » إنه جيل بحاجة إلى من يرعاه وينفق على تعليمه وكافة شؤون حياته، إلا أنه فى ظروف النكبة التى مرت على الفلسطينين، انقلبت كافة موازين الحياة ، وأصبح المطلوب من الأطفال أن يكونوا رجالا لمواجهة متطلبات المأساة » (١) .

وإلى جانب هذه المشكلة العامة التى يمثلها ويرمز إليها مروان ، فإن لمروان مشاكله الخاصة على مستوى الحدث ، وهى مشاكل تأخذ من المأساة الاجتماعية وتعطى لها ، فأخوه الذى يعمل بالكويت أوقف مساعدته للأسرة وأبوه ترك أمه وتزوج من أخرى تملك ثلاث غرف من الأسمنت . على هذا النحو يجد الصغير مروان نفسه مسئولا عن أم يريد أن يعوضها عن خيانة الزوج وخيبة أملها فى ابنها الكبير .

هكذا اجتمع الرجال الثلاثة وسط ظروفهم القاسية على أمر واحد هو الرحيل هرباً وراء الرزق . وفى رحلة الهروب يلتقطهم أبو خزران ويخبئهم داخل خزان الماء الفارغ للشاحنة التى يقودها لواحد من ذوى النفوذ ، وعندما وصل بهم إلى المكان المأمون ، كان الثلاثة جثثاً هامدة ، فألقاهم قرب أكوام القمامة خارج المدينة النائمة بعد أن استولى على ما كان معهم من نقود ومتاع وعندما هم بالصعود إلى السيارة عائدا « تفجرت فكرة مفاجئة فى رأسه أراد أن يطردها ولكنها بقيت هناك، كبيرة ، داوية، ضخمة لا تتزعزع ولا تتوارى . وفجأة لم يعد بوسعه أن يكبحها ، فانزلقت من رأسه وتدحرجت على لسانه ... لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ » .

---

(١) الرواية فى الأدب الفلسطينى ، ص ٢٣٣ .

لقد حاصر الموت « رجال فى الشمس » من الداخل والخارج لموقفهم السلبي، ورغبتهم فى الفرار ، فكان الفرار موتاً أطل عليهم من الشمس الحـــارقة التى حاصرتهم وهم داخل صهريج المياه فى تلك الصحراء الواسعة المكشوفة .

أراد هؤلاء الرجال البحث عن حياة هادئة مطمئنة ، منسحبين بذلك من القضية ، فكان القرار موتاً باعهم إليه فلسطيني مثلهم بعد أن خدعهم واستغل حاجتهم الكبيرة وأموالهم القليلة . وقد قبلوا بإرادتهم وبوعيهم – كما يقـول الدكتور شكرى عياد فى تحليله للعمل – « وضع المدفونين أحياء ، إلى أن يستحيلوا فعلا إلى جثث ملقاة بالعراء تنتظر من يدفنها . ومن الصور القاسية أن الذى يسلمهم إلى هـذه الميتة الشنعاء فلسطيني مثلهم . وهو فى الوقت نفسه شهيد ومجرم . وإنسان فقد من إنسانيته بقدر ما فقد من رجـــولته . وإلى جانب هؤلاء يعيش فريق آخر من العرب[1] فى حجرات مكيفة الهواء ، غافلين عن المأساة الكامنة على مقربة منهم ، لأن المدفونين أحيـاء لا يقرعون جدران الخزان [2] .

أراد غسان كنفانى فى روايته هذه الأولى . تعرية وإدانة واقع اجتماعى ، وكانت وسيلته إلى هذا ، تلك السلبية الفردية التي تمثلت فى محاولة الخلاص الفردى التي تحركها – رغم امتلائها الرمزى – المصالح الشخصيه، إلي جانب ما فى واقع الفرار نفسه من سلبيه لا يمكن أن تمثل موقفا ثوريا .

وهكذا وضع المؤلف أمام الواقع هذه الحقيقة التى عراهـا « إن من يفر بعيداً عن الأرض يجد الموت » . كانوا يعتقدون أن الفرار سيجاب لهم الظل

---

(١) يشير الناقد إلى رجال الحدود الذين أخذوا فى دردشة فارغة مع أبى خيزران ، كان من نتيجتها تعطله وتأخره عن الوصول مما أدى إلى موت الرجال داخل الخزان.

(٢) د. شكرى عياد: الرؤيا المقيدة ، ص ١٢٨ .

والاستقرار ، فإذا هو يستحضر لهم الموت دون أية فائدة على المستويين الخاص والعام . بعكس الفرار تجاه الأرض والموت على صدرها » [١] . وهذا الفرار تجاه الأرض وما يعكسه من اصرار لمناضلين شرفاء يسعون إلى تحقيق معنى الحياة ، هو ما حاول أن يقدمه غسان كنفانى فى رواياته الأخرى ، فى « ماتبقى لكم » و « أم سعد » و « عائد إلى حيفا » .

فى هذه الأعمال الثلاثة يتضح الواقع ببشاعته المريرة ، واقعاً محملا بالعار والذل من ناحية ، والاضطهاد والضياع من ناحية أخرى ، وفى وسط هـذا يظهر البطل الإيجابى الجديد ، محصلة للعوامل الواقعية ، ومتحركا فى إطـار الجماعة التى تسعى إلى تحويل هذا الواقع بفعل ثورى إيجابى .

وفى هذا الإطار ، كان لابد من المرور أولا بمرحلة تطهير للتخلص من المعوقات الذاتية . وهكذا غرست مريم فى رواية « ماتبقى لكم » سكينها فى أحشاء زكريا الخائن الذى باع القضية ويريد الآن اجهاضها وحرمانها من النبت الجديد الذى تعده للمستقبل . لقد دفعت به إلى الحائط فتـكوم على الأرض بعد أن لاقى المصير الذى ينتظر الجندى الإسرائيلى وقد جرده حامد ــ الهارب نحو أمه فى الأردن — من سلاحه ، ونصل السكين اللامع فى يد حاد يقف بينهما .

أكدت رواية « ماتبقى لـكم » ضرورة التطهير من السلبيات الذاتية التى تمثلت فى شخصية زكريا الخائن . لأن فى هذه السلبيات من الخطورة مالا يقل عن خطورة العدو الأصلى . ومن خلال هذا التأكيد برز البطل الإيجابى الجديد معبراً عن حقه فى العودة كما نرى فى عودة حامد إلى أمه ، ومعبراً كذلك عن حقه فى حماية مستقبله كما دافعت مريم عن جنينها .

---

(١) د. أحمد أبو مطر : الرواية فى الأدب الفلسطينى ، ص٢٣٦ .

هكذا أرادت مريم وأراد حامد ، أن يحققا معنى الحياة بنضالها المشرف في « ماتبقى لكم » . ويجسد المؤلف من جديد هذه القيمة بشكل أوضح في « أم سعد » فتصبح أم سعد واقعا جديداً من التضحية والنضال ، وأنموذجا جديداً للرحم الذي يمد الثورة بالنموذج الجديد للبطل الثوري وهو المقاتل .

فإذا توافر هذا الإنسان الجديد المناضل ، كانت رواية «عودة إلى حيفا» بلورة لإتجاه غسان كنفاني « إن الإنسان هو في نهاية الأمر قضية » [1] .

لقد عاد سعيد س هو وزوجته إلى بلدته حيفا حين فتحت اسرائيل الحدود بين الضفة الغربيـة وبين فلسطين المحتلة عقب حرب ١٩٦٧ ، يدفعهما حنين إلى الموطن القديم ، ويدفعها الحنين أكثر إلى البحث عن أثر ابنهما البكر خلدون الذي فقداه رضيعا لم يتجاوز عمره خمسة شهور هناك عندما أجبرا على تركه في المنزل أثناء حرب ١٩٤٨ .

لقد توحدت فلسطين بكاملها تحت الاحتلال، وأصبح الآن بإمكان سعيد أن يعود إلى حيفا مع أسرته . وخلال الرحلة ، يطل المؤلف على الماضي بمرارته القاسية ، ويحاول أن يربطه بالحاضر في قسوته الأمر . وتحرك هذه المرارة في نفس سعيد وزوجه صفيه ذكرى غامضة لخلدون الذي خلفاه وراءهما من عشرين عاما بعد أن حيل بينهما وبين العودة لاصطحابه معهما[2] . كان الماضي ينبثق من أعماقهما بوكاناً ظل خامداً طوال عشرين عاماً ، وفجره الآن واقع مؤلم انتظر الجميع عكسه .

فالعودة هنا ليست عودة ظافرة منتصرة ، وإنما هي عودة تزيد الخزى

---

(١) غسان كنفاني : عائد إلى حيفا ، الآثار الكاملة ، ص ٤٠٠

(٢) عائد إلى حيفا ، ص ٣٤٤

خزيا ، والعار عاراً . لقد كان سعيد طوال العشرين عاماً الماضية يحلم بأن بوابة مندليوم ستفتح ذات يوم ، ولكنه لم يكن يتصور أبداً أنها ستفتح من الناحية الأخرى . لذلك فعندما قالت له زوجته « لم أكن أتصور أنني سأراها مرة أخرى » يجيبها بمرارة حزينة « أنت لا ترينها ، إنهم يرونها لك » (١) .

هكذا دخل سعيد وصفية وغيرهما حيفا ، محملين بمزيد من المرارة والخجل ، ليكتشفوا أن الداخل كما هو باختلاف الناس . لقد وصلا إلى منزلهما القديم الذى أعطته الوكالة اليهودية مع طفله الصغير إلى مهاجر يهودى قدم من وارسو مع زوجة عاقر ، ووجد سعيد وصفية أن الداخل كما هو منذ أن تركاه قبل عشرين عاماً . فقط حل العقم محل الاخصاب بعد أن استولى على ثمر الغير نتيجة لفعل غير مشروع .

أما الابن — خلدون — فقد كان مفاجأة تنتظرهم . لقد كبر ، وسمى دوف وأصبح الآن ضابطا فى الجيش الإسرائيلى .

وفارس اللبدة ، عائد آخر من العائدين إلى حيفا . لقد أراد بعودته مشاهدة منزله فى حيفا حيث استشهد أخوه من قبل . ويجد فارس اللبدة مفاجأة أخرى تنتظره . لقد وجد المنزل ، ولكنه وجد فيه فلسطينيا آخر لم يرحل عن حيفا واستأجر المنزل بما فيه من الوكالة اليهودية . وكانت على الحائط لا تزال معلقة صورة الشهيد بدر ، أخى فارس ، كما تركها فارس منذ عشرين عاما .

ويرغب العائدون إلى حيفا استرداد مالهم . سعيد وصفية يريدان ابنهما خلدون . وفارس اللبدة يريد صورة شقيقه الشهيد بدر .

وتعرض المرأة اليهودية على سعيد وصفية اتفاقا : ليتركوا الفرصة أمام

(١) الرواية ، ص ص ٣٤٣ — ٣٤٤ .

خلدون دوف لاختيار أسرته التى يرغب الانضمام إليهـا ، وبالرغم من قبول صفية لهذا العرض ، بل تعتبره عرضا كريما [١] ، إلا أن سعيد زوجها يدرك أن المسألة ليست بهـذه السهولة « أنت تقولين إنه خيار عادل . لقد علموه عشرين سنة كيف يكون يومـا يوما ، ساعة ساعة ، مع الأكل والشرب والفراش . ثم تقولين خيار عادل . إن خلدون أو دوف أو الشيطان إن شئت لا يعرفنا . أتريدين رأيى . لنخرج من هنا ولنعد إلى الماضى . انتهى الأمر وسرقوه » [٢] .

ويصدق حدس سعيد ، فحين عودة دوف (خلدون) ، يخبرها أنه يعرف حقا ومن ثلاثة أعوام أن أباه وأن أمه عربيان ، لـكن الأمر لا يعنى شيئـا بالنسبة إليه . فالإنسان فى النهاية محصلة اجتماعية ، والإنسـان فى النهاية موقف .

ومن النـاحية الأخرى ينجح فارس اللبدة فى تحقيق نجاح مؤقت حين يتمكن من أخذ صورة أخيه معه . ولكنه لا يلبث أن يشعر أنه لم يعد صاحب الحق فيها ، فأعادها إلى مكانها ، وقد « انتابه شعور مفاجىء بأنه لا يملك الحق فى الاحتفاظ بتلك الصورة » : ويلخص له الرجل العربى الذى حل محله ، الموقف فى النهاية بقوله لفارس « إنه كان يتعين عليكم إن أردتم استرداده أن تستردوا البيت ويافا ونحن . الصورة لا تحل مشكلتكم ولكنها بالنسبة لنا جسر كم إلينا ، وجسرنا إليكم » [٣] .

ويتردد مثل هذا الموقف فى المحاكمة التى عقدها دوف لأبويه العربيين ،

---

(١) لاحظ أنها تتحدث هنا من منطق الهزيمة الجديدة.

(٢) عائد إلى حيفا ، ص ٣٨٤ .

(٣) عائد إلى حيفا ، ص ٣٩٣ .

فيقول لهما : « كان عليكم ألا تخرجوا من حيفا وإذا لم يكن ذلك ممكناً، فقد كان عليكم بأى ثمن ألا تتركوا طفلا رضيعاً فى السرير . وإذا كان هذا أيضا مستحيلا فقد كان عليكم ألا تكفوا عن محاولة العودة . أتقولون إن ذلك أيضا كان مستحيلا؟ لقد مضت عشرون سنة ياسيدى، عشرون سنة، ماذا فعلت خلالها كي تسترد ابنك . لو كنت مكانك لحملت السلاح من أجل هذا » (١) .

وتنكشف الرواية فى نهايتها عن الموقف الإيجابى ، بعد أن أحدث التصادم مع الواقع أثره فى التنوير ، لذلك يتمنى سعيد أن يعود ليجد ابنه الآخر خالد قد التحق كما كان يريد بالفدائيين ، فهو المستقبل إذا كان خلدون هو الماضى ، هو المستقبل الذى سيصحح الخطأ . يقول سعيد « إن دوف هو عارنا ، ولكن خالد هو شرفنا » (٢) . ويعود فارس اللبدة مشحونا بكل عوامل السلب والإيجاب ، ليحمل السلاح مع الفدائيين . وهكذا يكشف غسان كنفانى من خلال التحول فى الشخصيتين فى نهاية العمل عن النموذج الجديد للبطل الثورى ، وهو المقاتل الذى أفرزته ظروف الواقع وامكانياته ، والذى تفاعل مع هذا الواقع فى محاولة لتحقيق المستقبل الأفضل .

*

وقد اتجه أبو بكر خالد ، الروائى السودانى ، فى أعماله الروائية ومنها : بداية الربيع ١٩٥٨ والنبع المر ١٩٦٧ والقفز فوق الحائط القصير ١٩٧٦ ، إلى تأكيد هذه الصيغة الثورية التى رأيناها عند طاهر وطار وغائب طعمه فرمان وغسان كنفانى ، وذلك من خلال تصويره للجوانب السياسية والصراع الحزبى والعقائدى .

ويبدو أبو بكر خالد فى هذه الأعمال أكثر اهتماماً بدور اليسار ووجهة

---

(١) عائد إلى حيفا ص٤٠٦ .

(٢) الرواية ، ص٤١٢ .

نظره وأسلوبه السياسي مما حمل رواياته مضمونا ثورياً تقدمياً يعكس التزامه سياسياً محدداً .

وقد ناقش المؤلف في هذه الأعمال عدداً من القضايا الاجتماعية الهامة وخاصة قضية المرأة وممارستها الحياة العملية ، وقضية الحرية والعمل السياسي ، ومناصرة قيم الحياة الجديدة .

*

ولفؤاد حجازي العديد من الروايات ، منها شارع الخلا ١٩٦٢ — المحاصرون ١٩٧٢ — رجال وجبال ورصاص ١٩٧٣ — الأسرى يقيمون المتاريس ١٩٧٦ — العمرة ١٩٧٧ .

وفي هذه الأعمال وغيرها ، حاول فؤاد حجازي أن يقدم عالم القاع بما يموج فيه من حركة ومايعتمل فيه من تفاعل ، وما يضمه من بساطة معقدة تعتمد على الصراع الطبقي الذي بلور نضال البروليتاريا وكفاحها ضد البرجوازية الصغيرة كما في روايتى « شارع الخلا » «ونافذة على بحر طناح» وصراعها المسلح ضد الاستعمار والغزو العسكرى في عدد من الروايات منها : المحاصرون ورجال وجبال ورصاص والأسرى يقيمون المتاريس .

أما في رواية العمرة ، فقد حاول فؤاد حجازى أن يقدم أخطاء تنفيذ الفكر الاشتراكي . ففي رواية « العمرة » لا يزال العمال يعملون بلا ضمان لمستقبلهم أو تأمين لحياتهم ، فهم « عمال زهورات في لحظة يتحولون إلى وفورات أيام البطالة دون أجر . والمعدة لا تعرف البطالة ، الصغار والنساء لا ينسون مواعيد تناول الطعام » ، أما المصنع فقد تهدمت مبانيه وتآكلت مواسيره وتهرأت سيوره . ورغم ما أعلنه قاسم في لجنة الاتحاد الاشتراكي من ضرورة « تغيير بعض السقوف فوراً » (١) ، الا أن الامر لم يزد على بيانات تروح

---

(١) فؤاد حجازي : العمرة ، ص ١٦ .

وتقارير ترفع .

وبرغم سؤ حالة المصنع على هذا النحو ، وبرغم أن مديره الفنى وعضو مجلس الادارة لا يقول أكثر من أنه « لا وقت للعمـرة » ، فإن التالف يزداد والحرائق تشب ، ويبدأ التحقيق «ودائما ينتهى التحقيق بادانة عامل النوبة» رغم أنه لا شأن له بما يحدث (١)

ويشكو العمال ، ويرفعـون شكواهم إلى المسئولين ، ولكن الصرخات والكتابات تضيع فى زحام الصراع الطبقي. فالمدير الفنى وأعضاء مجلس الادارة ينتمون إلى الاقطاعيين السابقين . ويقف المصنع ، ويبدأ التحقيق مع المتسبب من العمال وينتهى بالخصم من أجورهم الضئيلة ومع الخصم « تلاشت أصـوات العمال ، وارتفعت زفرات أنفاسهم مع « احتكاك الملاعق والسكاكين بأطباق الصينى محدثة صخبا فى بيوت أعضاء مجلس الادارة » (٢)

وبين العمال وأعضاء مجلس الادارة تقف طبقة الموظفين ـ موظفو الادارة ـ يشغلون يومهم بتعاطى التفاهة « يدلفون إلى مكاتبهم . البوفيه يعج بالحركة والنشاط . رشفات الشاى والقهوة والتمر هندى. تصفـــح جرائد الصبـاح . الترانزستور تأخذه الحمية . لا صوت أعلى من صوت المعركة » (٣) .

وعمال رواية العمرة لفؤاد حجازى عمال شرفاء ، يناضلون معوقات تقدم الانسان رغم أنهم يعيشون فى أكواخ طينية مع أطفالهم الشاحبين وأجورهم الضئيلة . فقزمان مساعد قاسم « محنى من قلة الأكل ، راتبه ثمانية جنيهات فى الشهر ، له امرأة ونصف دستة أطفال ، ينتظر من عام ١٩٦٢ حتى الآن أوائل

---

(١) الرواية ، ص ١٧ .

(٢) العمرة ، ص ١٩

(٣) الرواية ، ص ٢٢ .

عام ١٩٧١ صرف الأرباح ليشترى لحماً ، يسكن بعائلته عشة فراخ » [١]

ورغم الحياة التى يعيشها عمال عمرة فؤاد حجازى ، ومافيها من فقر وقسوة الا أنهم يناضلون ويصرون على العمل رغم كل المعوقات فلايرتاحون «لأسلوب الترقيع ، حيث تعم الفرحة باستئناف العمل ، ثم عطل آخر » [٢]

وعلى هذا النحو يمضى فؤاد حجازى – فى روايته العمرة – فى المقارنة بين حياة العمال الجادة رغم كل ظروف الاحباط ، وبين حياة كبار الموظفين ورجال مجلس الادارة اللاهية مع أنهم لا يؤدون عملا ، ومع أن المسئولية دائما تقع على العامل وحده .

ومن خلال هذين الواقعين ، يلح الكاتب على تقديم نضال العامل فى صراعه الجديد مع مدعى الاشتراكية وحملة شعاراتها بما يمثلونه من عبء حقيقى أمام الانجازات العمالية . وفؤاد حجازى فى تقديمه لعالمه الروائى هذا لا ينسى حركة الاتصال الانسانى المعاصر ، فيحاول أن يوظف الهوة التى يشعر بها – كمثقف اشتراكى – نتيجة التقدم الذى حققته البشرية وحققه الانسان العامل فى جميع أنحاء العالم ، وما يقابله من قصور شديد يراه فى واقع مجتمعه . ففى الوقت الذى تعلن فيه وكالات الأنباء أن « الصاروخ الجبار يشق متاهات الفضاء ، يحمل الإنسان وآلاته وآماله إلى كوكب سيار » فى هذه اللحظة لم تكن المياه فى بيوت عمال « العمرة » تصعد الأدوار العالية ، وكانت المصانع تعتمد على آلات وأجهزة بدائية التشغيل والتصنيع مما يؤثر بالتالى على تقدم الانتاج والانسان « فحوش المضرب ملىء بجزوع الأشجار منزوع لحاؤها . الاخشاب مجزعة مشبحة . فى انتظار الشواكيش والمناشير

---

(١) الرواية ، ص ٢١ .

(٢) الرواية ، ص ٢٢ .

العمل الطبالى » (١)

تدور أحداث رواية « العمرة » لفـؤاد حجازى ، خلال معركة الاستنزاف ، وبعد هزيمة ١٩٦٧ وتوافد المهجرين من منطقة القناة على قرى وبلدان الوادى . ويحاول الكاتب من خلال عرضه لأحداث الرواية أن يربط بين الواقع السياسى والعسكرى وبين الواقـع الاجتماعى . واستطاع فـؤاد حجازى من خلال هـذا ، أن يربط بين الهزيمة العسكرية كنتيجة وبين التسيب فى موقف المسئولين . لقد سيطر هذا التسيب حتى على مراكز الانتاج فكانت « الماسورة » التى يجب أن تصنع كلها من النحاس « يصنعون ربعها فقط — فى القطاع العام — مما يربك المضرب والانتاج والاعصاب» . ومضرب الأرز ، وهو مجال عالم الرواية هنا — لا يهم المسئولون عنه سوى أرز التصدير فقط ، أما ما يتبقى من الأرز ، من أشياء يمكن تسويقها داخليا ، فإن الادارة تعتبرها « مجنبات تركن لنهاية العام . المجنبات تفقد ثلثيها من العصافير وحريق الشمس . الجيش أيضا يتلف من الشمس « وبهذه الكيفية ، يفقـد الانتاج مصدر دخل كبير بسبب سؤ التخطيط وسـؤ التصرف « فالسرس الملقى فى جوانب الأحواش ، لا يباع عندما يكون ثمن الجوال خمسة وعشرين قرشاً . يباع عندما يصبح سعر الجوال قرشاً واحداً » (٢)

وينتظر العمال نتيجة كدحهم وعملهم الشاق بعد موسم حافل بالعمـل والمصاعب . ينتظر العمال أرباحهم ، الا أن النتيجة فى النهاية — وهى نتيجـة متوقعة فى ضوء تلك السلبيات — أن المصنع لم يحقق ربحاً . لقد خسر ، بل أن

---

(١) العمرة ، ص ٢٧

(٢) الرواية ، ص ص ٣٢ — ٣٣ .

عزمان الذى يعمل فى مصنع الأرز هذا ليل نهار يتمنى لو يستطيع أن يأكل وجبة أرز واحدة .

أمام هذه السلبيات التى سيطرت على كل وجوه الواقع ، كان لا بد من عمل شىء إيجابى . ويقوم بهذا العمل فى الرواية قاسم . فقاسم ليس مجرد عامل كغيره من العمال ، فهو يقرأ ويكتب وهو على درجة معقولة من الوعى الذى يمكنه من الفهم وبالتالى يمكنه من الفعل .

ويبدأ قاسم فى التحرك . « يكلم العمال . يجمع اللجنة النقابية . يصرخ فى لجنة الاتحاد الاشتراكى . يقتحم حجرة رئيس مجلس الإدارة . قاسم يتكلم من زور مشروخ » (١) . وينجح قاسم مؤقتا فى أن يحول جهوده إلى صيغة مشتركة ، فيمتنع العمال عن قبض رواتبهم ، وتوافق الإدارة تحت هذا الضغط على صرف جزء من الأرباح .

ولكن قاسم لا يقنع بهذا ، فالقضية ليست قضية بضعة قروش تصرف للعمال ، ولكن القضية الأساسية هى قضية العمل والمصنع ، وهكذا يتقدم قاسم وزميله العاصى بخطة لاصلاح أعطاب المصنع على نحو يوفر الجهد والمال .

وأراد قاسم أن يطور الإنسان نحو الفهم والإدراك والتفاعل ، وأراد العاصى معه أن يطور الآلة لتحقيق خير الإنسان . ولكن القيادة تقف فى وجه كل محاولة يقوم بها كل منهما مما يؤدى إلى فشل المسعى .

والواقع أن قاسم والعاصى قد ارتكبا خطأ ما كان يجب لمثلهما أن يقعا فيه لقد انتظر كل منهما من القيادة أن تقدر جهد الإنسان العامل ، وقتهما

---

(١) الرواية ، ص ٣٤ .

أن « القدير ينتزع عنوة » كما قال الرجل العجوز الحكيم للعاصى فى النهاية[١] وعندما يتحقق هذا فسوف يسود الأمان ويتزوج العجوز الحكيم ابن سبعة آلاف عام فتاته الفلاحة المليحة التى تخطر فى غلالة وردية [٢] .

كما أراد المؤلف أن ينهى روايته على هذا النحو الذى يتقابل فيه الصراع الواقعى مع الرمزية المجردة . فالكاتب ــ كما هو واضح ــ يريد بهذه النهاية أن يقول أن ابن مصر المناضل الذى ظل طوال سبعة آلاف سنة يغزل طاقيته الصوفية فى صبر ، ينتظر يوم الأمان ليزف إلى عروسه مصر . ويوم الأمان هذا لن يحققه غير نضال العامل الذى يصنع الانتاج والذى لابد أن يصنع معه المستقبل. وبهذا تتكشف الرواية فى النهاية عن حقيقة العمرة التى أرادها فؤاد حجازى . إنها «عمرة» اجتماعية ــ قبل كل شىء ــ لكل مظهر من مظاهر الواقع . والكاتب لا يكتفى بما يمكن أن ينقله الرمز ، بل يعلن عن هذه العمرة صراحة فى قول قاسم التالى «عمرة للأرصفة . عمرة لواجهات البيوت الكالحة، عمرة فى مخ سقسقة المحدودة المجال . عمرة لجسد قزمان الهزيل . عمرة فى أمخاخ أصحاب العربات الفارهة . عمرة لأصحاب الكروش البارزة . عمرة للاتوبيسات المزدحمة . عمرة فى الحجرات المكيفة الهواء . عمرة فى المجارى . عمرة فى مواسير مياه الأدوار العليا . عمرة فى الحدائق . عمرة للأشجار التى لا تورق . عمرة لجلد الإنسان الناشف . عمرة لما يقرأ . عمرة فيما يفكر . عمرة فى الحوارى القذرة . عمرة للسماء الضبابيه . عمرة للريح المحملة بالأتربة . عمرة فى الصاروخ المنطلق إلى القمر . عمرة لبنى آدم قبل أن ينزح لأى كوكب . عمرة للدنيا جميعا . عمرة للكون بأسره »[٣] .

---

(١) الرواية ، ص ٧٨ .

(٢) الرواية : ص ٧٩ .

(٣) الرواية ، ص ص ٦٣ ــ ٦٤ .

وإذا تمت هذه العمرة ، أمكن للواقع بعدها أن يحقق أمل الانسان فى المستقبل .

قدم فؤاد حجازى فى روايته العمرة ، عالماً من البشر يتحرك وفق تكوينه الطبقى دون أن تكون هناك بطولة فردية لاحدى الشخصيات . فبرغم وجود بعض الشخصيات الرئيسية مثل قاسم وقزمان والعاصى ، إلا أنها فى الواقع لا تكشف عن ملامح فردية خاصة بقدر ماتمثل تكوينا طبقيا وإن كانت أبعد فى تكوينها عن الشكل النمطى .

طرح المؤلف من خلال شخصياته هنا واقعاً فكرياً بالدرجة الأولى ، حاول أن يستمد له عناصره التى تجسده من بعض الوقائع الخارجية . وأراد المؤلف فى واقعه الفكرى هذا أن يناقش قضية الإنسان العامل ومسئوليته تجاه عمله ومشكلاته التى تعوق تقدمه ثم مسئولية الإنسان عامة إزاء عوامل تقدم الحياة .

ومن خلال ثلاث شخصيات ؛ قدمت الأولى فى قزمان شخصية العامل الجاهل غير المدرك لحقائق الحياة من حوله ، وقدمت الثانية والثالثة فى قاسم والعاصى العامل المثقف المدرك لدوره والواعى لأبعاد قضيته ، من خلال هذه الشخصيات قدم فؤاد حجازى مكونات الحدث الخارجى الذى أطل من خلاله على الصراع الطبقى الدائر بين الطبقة العمالية وبين برجوازية الموظفين ورجال الادارة والقيادات ، ثم أوضح فى النهاية وجهة نظره فى الموقف حيث رأى أنه لا سبيل إلى أخذ الحق إلا بالقوة أو عنوة .

وربما كانت رواية « العمرة » ، شأنها فى هذا شأن سائر أعمال فؤاد حجازى ، أقل فنيا من روايات غيره من كتاب الواقعية التقدمية ، ولكنها من ناحية أخرى تجتهد فى أن تقدم مع سائر أعمال هذه الواقعية ، بناء جديداً

يحاول أن يعطى للتسجيل الخارجى بعداً زمنياً آخر ، وذلك من خلال مزجه ببعض مستويات وعى شخصياته .

* *

حاولت الواقعية التقدمية – كما رأينا فى إنتاج أمثال الطاهر وطاروغائب طعمة فرمان وغسان كنفانى وأبى بكر خالد وفؤاد حجازى ، حاولت هذه الواقعية أن تقدم الشخصية البطولية للبطل الثورى الجديد الذى رفع شعار الاشتراكية والتزم بمصالحها ودافع عنها بصورة ثابتة واعية .

وقد ترددت أعمال هؤلاء الواقعيين التقدميين بين الاعتماد على التسجيل والتحليل أحيانا وبين استخدام أسلوب البناء الذى تعرفت عليه الرواية الجديدة ، وهو الأسلوب الذى يعتمد رؤيا الداخل أساس التشكيل البنائى للعمل، فى أحيان أخرى مما مكنها من توظيف إمكانيات مستويات الوعى لتوضيح الرؤيا .

وإلى جانب هذه الأعمال ، تمكنت أعمال أخرى من الاعتماد كلية على مستويات الوعى لوضع مقولة فنية متفائلة لتطور الحياة ، مقولة تصنع تصور الانسان البطولى كما تعزز الالمام الكامل الحر بالعلاقات الاجتماعية . وهو مانراه فى أعمال أمثال حسن محسب ومحمد يوسف القعيد وجمال الغيطانى وابراهيم عبد المجيد وضياء الشرقاوى وصنع الله ابراهيم وغالب هلسا وغيرهم.

*

نشر حسن محسب عدداً لا بأس به من الروايات ، منها العطش ١٩٧٢ – المصير ١٩٧٤ – وراء الشمس ١٩٧٥ – العشق – حلم الليل والنهار – لحظة طيش. والروايات الثلاث الأخيرة عام ١٩٧٦ :

وفى هذه الأعمال يبدو عالم حسن محسب حلماً لشاعر يسعى إلى تحقيق

حرية الإنسان وانعتاقه من كل عوامل القهر . هكذا يكتب وليد زناتى خليفة أحد أبطال رواية « وراء الشمس » على هامش رواية الأيام وهو بعد طالب فى الثانوى « لن أم مافى الكتاب » أنه يؤكد أن الإنسان يستطيع أن يفعل ما يريده لو ملك إرادته . [١] ويرى المؤلف فى نفس الرواية ، أن وسيلة تحقيق هذه الارادة يكمن فى الاستقلال والقوة . يقول : « إن الانسان ليس فى استطاعته أن يكون حراً ، إلا إذا كان مستقلا بالقدر الكافى ، وقوياً بالقدر الكافى أيضا . » [٢]

وفى هذه الأعمال ، ينظر حسن محسب إلى الانسان على أنه « فى النهاية مجموعة علاقات إنسانية » وأنه حتى فى علاقاته مع الأشياء ، يميل إلى أن يجعلها علاقة إنسانية كذلك . فالإنسان « تربطه بأشيائه الخاصة علاقة إنسانية من نوع تلك العلاقة التى تربطه بأسرته ... أولاده ... بيته » [٣] ومن هنا كان إلحاح الكاتب على العالم الداخلى للإنسان ، ذلك العالم الزاخر بالعطاء ، والذى يحمل قصة كفاح الإنسان من أجل حلم الليل والنهار . أما الواقع الخارجى ، فهو كما لاحظه الناقد جلال عشرى « كثيف وضاغط ومثقل بالظروف الاجتماعية السيئة » [٤]. إنه واقع من « العفن والزيف » ، يعيش فيه النـاس ، فيبدون وكأنهم « زيف على هيئة بشر وخداع فى صورة حركة » [٥] .

---

(١) حسن محسب ، وراء الشمس : ص ٢٨ .

(٢) وراء الشمس ص ٢٤ .

(٣) حسن محسب : العشق ، ص ص ٢٤ — ٢٥ .

(٤) جلال العشرى : جيل وراء جيل ، ص ٦٥ .

(٥) جيل وراء جيل ، ص ٧٢ .

وعالم حسن محسب فى رواياته العديدة هذه، عالم واحد متشابه . يقتسم البطولة فيه شاب وفتاة .

أما الشاب ، الذى يسميه أحيانا هشام فى « المنى » أو يوسف فى « وراء الشمس » أو خالد فى « رحلة الليل والنهار » و « لحظة طيش » أو طاهر فى « المصير » . هذا الشاب شخصيته ذات تكوين واحد مماثل فى كل الأعمال - فهو الشاب المثقف الذى يعى وجدان عصره وعياً حضارياً ، والذى يحتفظ فى وجدانه هو بالميراث الإنسانى كأساس حضارى يحاول استغلاله لتحقيق حلم الإنسان .

ويبدو هذا الشاب فى روايات حسن محسب دائمـا ، إمتداداً وجدانياً للإنسان المصرى الذى تغنى للحياة فى بنـــائه وفى حبه ، فنراه كثيراً ما يستحضر من الذاكرة الجماعية لديه أشعاراً مصرية قديمة فى العشق والانماء والتفتح والتفاعل مع الحياة .

أما الفتاة ، والتى تأخذ عدة أسماء كذلك ، مابين هناء فى المنى وهدى فى وراء الشمس وليلى فى حلم الليل والنهار ، فهى الخصب والنماء والأرض الطاهرة التى لا يفض بكارتها سوى العاشق الشرعى .

وفى محاولة لامتزاج الذات بالموضوع أو الإنسان بالأرض فى عشق صوفى يحقق التوحد، تقف عوائق الواقع لتجهض هذا الحلم الوردى .

وتتكون هذه العوائق فى أعمـال حسن محسب من شخصيات تمثل كل واحدة منها مظهراً من مظاهر التخلف . فنرى الأنانية فى مرابى المصير وحلم الليـل والنهـار ، ونرى التسلط والاستبداد فى شخصية الجعفرى فى وراء الشمس ، والعمدة فى حلم الليل والنهار ، ونرى العزلة والابتعاد عن حركة الواقع فى أغلب زملاء حسام وخالد رغم عملهم الصحفى الذى يتطلب منهم

الانغماس الأكثر فى حركة المجتمع .

وتدور الرواية عند حسن محسب من خلال هذه التكوينات على صراع بين أيدلوجيتين مختلفتين فى السلوك والهدف . يمثل الأيدلوجية الأولى ، بطل حسن محسب ذلك المعجون بالروح المصرى فى القرية والمدينة ، والذى يرى الواقع امتزاجاً حياً بين الذات والموضوع لتحقيق مستقبل الانسان . أما الأيدلوجية الثانية فتشكلها كل عوامل القهر والتسلط والأنانية والتخلف وغيرها من السلبيات .

وفى هذا الصراع يحاول الإنسان (البطل) أن يصل إلى قلب الأرض (المحبوبة) ليفض بكارتها ويبحث عن معنى ذاته فيها . وخلال رحلة الامتزاج قد يضل البطل الطريق فيرتمى فى علاقة مستهلكة تجهض آدميته ويتحول فيها إلى حيوان يبحث عن المطالب البيولوجية . فيضطر هشام فى « المنفى » إلى الزواج من راقصة كانت تتاجر بكرامته كل ليلة بين الموائد . لكن الأرض المعطاءة لا تبخل على ابنها فى سبيل استرداده وانقاذه من عاره الفردى الذاتى . وهكذا باع أبو خالد فى « حلم الليل والنهار » تراب أرضه إلى المقاول لكى يسترد ابنه الذى دفع ثمن التراب خلاصاً من زوجته التى استهلكت آدميته بين فخذيها . وإذا كانت الأرض قد أصبحت بعد ذلك امرأة عاقراً ، إلا أن امتزاج خالد بها جعلها تبعث من جديد واقعاً معطاء لإنسان قاوم معوقات نمو الإنسان ، واستطاع أن يكون مجموعات عمل تبنى الغد.فيتعاون مع خالد وأبيه فى حلم الليل والنهار جاره أبو جلهوم وابنه بركات ، فى إنقاذ الأرض التى أغرقتها المياه . ويتعاون خالد مع عاطف مع من انضم إليهما من شباب مصلحة التطور لإنشاء عالم جديد بالإختيار فى قلب الصحراء البكر فى « لحظة طيش » .

ومن خلال هذا الامتزاج وما يحققه من مستقبل للإنسان ، يطل البطل الجديد عند حسن محسب على الواقع ، فيرى فى النهاية أن « الإنسان لا يبدأ حياته مرتين أبداً . إنها حياة واحدة نختارها ونعيشها ، فلماذا لا نختار بعناية ، ونناقش كل شىء لكى نعيش كما يجب . (١)

ولكى نعيش كما يجب ، يرى حسن محسب أن على الإنسان أن يبحث عن الواقع فى امتداده وعمقه من خلال علاقته بالماضى والحاضر . حتى يستطيع إذا ملك حريته أن يعقل الاختيار . وعند ذلك ما أجمل النبتة الخضراء التى تخرج من غصن فى شجرة مكسورة لا زالت هناك فى الموقع ، فى الحديقة الخربة التى يملؤها التراب والحديد الصدىء . وما أجمل الاحتفال بهذا البرعم الصغير الذى يشعر به خالد « سيتفتح عن وردة بيضاء ، لها مثل جمال الحبيبة ودفئها ولمعان عينيها » (٢) .

*

حاول حسن محسب فى أعماله الروائية — كما رأينا — أن يصنع تصورة للإنسان البطولى الذى يسعى إلى الامتزاج بالواقع لتحقيق الحلم البشرى فى مستقبل أفضل ، يختار فيه الإنسان واقعه متى توافرت لديه إمكانيات حريته . ولكنه لم يستطع أن يقدم فى محاولته هذه سوى الملامح الأولى لمقولته الفنية المتفائلة ، وذلك بسبب انشغاله أكثر بتكوين البطل الجديد وصراعاته مع الأيدلوجيات المحيطة .

ويلتقى مع حسن محسب فى رؤياه هذه عدد من الروائيين المعاصرين ، منهم ، عبد الحكيم قاسم فى أيام الإنسان السبعة ومحمد يوسف القعيد فى الحداد

(١) حسن محسب : لحظة طيش ، ص ٧٩ .

(٢) حسن محسب : العشق ، ص ص ١٠ — ١١ .

١٩٦٩ وأخبار عزبة المنيسى ١٩٧١ والبيات الشتوى ١٩٧٤ وأيام الجفاف ١٩٧٤ ، ومنهم ابراهيم عبد المجيد فى روايتيه : فى باطن الأرض ١٩٧٧ وفى الصيف السابع والستين ١٩٧٩ ومنهم ضياء الشرقاوى وجمال الغيطانى وغيرهم .

حرص هؤلاء الكتاب وأمثالهم على تقديم الواقع الجديد للإنسان مزيجاً من الأسطورة والحلم ، ومزيجاً من التفاعل بين الذات والموضوع . ومن هنا كانت الرؤيا الداخلية التى تعتمد على مستويات الوعى هى أنسب الأشكال لنقل هذا الواقع الجديد ، الذى تخلص من قوانين العلاقات والزمن الواقعى ، لتصبح له قوانينه الخاصة التى تحكمه فى إطار علاقات زمنية مختلفة .

فقد رفض البطل الجديد — فى محاولاته لخلق صورة ذهنية جديدة للواقع — رفض قوانين الواقع الخارجى ، ورأى نفسه مثلما رأى خلف الله البرتاوى بطل أيام الجفاف للقعيد « لا تربطه بهذا العالم علاقة من أى نوع كان » [1] فقد خلا هذا الواقع من رائحة الحياة ، ومن ثم أصبح على البطل الجديد إذا أراد أن يملأ حياته أن يبحث من أمل فى العالم الفكرى الجديد ، ذلك أنه « عندما يخلو العالم من الأمل ، فإنه لا يصلح حتى للتنفس » . [2]

وهكذا كان على هذه الروايات أن تبحث عن بديل للتسجيل والتحليل الذى تنتظم من خلاله الأحداث والشخصيات وفق زمن معيارى . وكان هذا البديل هو استخدام مستويات الوعى بدرجات متفاوته يستطيع العمل الروائى من خلالها أن يقدم بناء يفسر على مستوى الواقع وعلى مستوى الحلم وعلى مستوى الأسطورة .

---

(١) محمد يوسف القعيد : أيام الجفاف ، ص ٣٨ .

(٢) أيام الجفاف ، ص ٦٤ .

الفصل الثاني

الرواية الوجودية

اتجهت هذه الرواية من خلال التأثر بملامح من الرؤيا الوجودية في أعمال سارتر وكامى وبيكيت وكافكا ، والتأثر كذلك بأفكار وفلسفات كيركجورد ونيقولا بيردياييف ومارتن هيدجر وكارل يسبرز وغيرهم ، اتجهت الرواية الوجودية في الأدب العربي المعاصر بتأثير من هذه الأعمال والفلسفات الوجودية إلى اختيار محتوى فلسفي له أبعاده ودلالاته التي يطرحها والتي تكشف عن معاناة تجربة المرارة في الحياة وفي النفس .

وتضم هذه الرواية الوجودية ، أعمال عدد لا بأس به من الروائيين العرب المعاصرين ، نذكر منها ومنهم : سهيل إدريس في الحي اللاتيني ١٩٥٣ والخندق الغميق ١٩٥٨ وأصابعنا التي تحترق ١٩٦٣ ، وليلى بعلبكي في «أنا أحيا ١٩٥٨ ونحن بلا أقنعة ١٩٥٩ والآلهة الممسوخة ١٩٦٠ ، وليلى عسيران في الحوار الأخرس ١٩٦٣ والمدينة الفارغة ١٩٦٦ ومطاع صفدي في جيل القدر ١٩٦٠ وثائر محترف ١٩٦١ ، وجورج سالم في «في المنفى ١٩٦٢ ، وكوليت سهيل في أيام معه ١٩٥٩ ، وجبرا ابراهيم جبرا في صراخ في ليل طويل

١٩٥٥ والسفينة ١٩٧٠ ، واسماعيل فهد اسماعيل فى الجبل وفى كانت السماء زرقاء ، والطيب صالح فى موسم الهجرة إلى الشمال ونجيب محفوظ فى اللص والكلاب ١٩٦١ والسمان والخريف ١٩٦٢ والشحاذ ١٩٦٥ وثرثرة فوق النيل ١٩٦٩ وقلب الليل ١٩٧٥ وحضرة المحترم ١٩٧٥، ومحمود حنفى فى المهاجر ١٩٦٦ وحقيبة فارغة ١٩٨٠ ، وغيرهم .

حاولت أعمال هؤلاء الروائيين وغيرهم ، أن تقدم الرواية الجديدة على أنها صورة للحياة الإنسانية ، وفى نفس الوقت تعليق على هذه الحيـــاة . صورة قدمت الحياة الإنسانية مصداقا لما يقوله كولن ويلسن عن الإنسان المعاصر من أنه « حياة بلا معنى » « وحادث اعتباطى فى عالم لا مهتم ورغم مطامحه فهو يعانى الملل وفقدان الهدف والضعف والمرض والاحساس بالجدب [١] ، وهي ـ أى الرواية الجديدة الوجودية ـ فى نفس الوقت تعليق يقدم نموذجية فلسفة الروائى التى نظرت إلى الوجود هنـا على أنه توتر بين مقولتين من ناحية ، وعلى أنه يتركب من المقولتين معـا من ناحية أخرى ، مما يؤدى إلى تركيبة ذاتية جديدة هي الطمـأنينة والقلق مثلا بالنسبة لمقولتى الاطمئنان والقلق . « فالانسان وهو يختار يمارس حريته ، لكنه قبل الاختيار يجد نفسه حيال ممكنات لانهائية » . لكنه عندما يختار ينبذ هذه الممكنات إلا واحدا . فالاختيار نبذ وعدم . والاختيار نقصان . وهو توتر بين الممـكن وبين الواقع ، بين الوجود الماهوى وبين الوجود فى العالم . والذات وهى تختار تخاطر وتمارس العدم فى نفس الوقت » [٢] . وهو تأكيد لمقالة كيركجارد من أن « الاختيار يؤدى إلى الخطيئة ، والاختيـــار يؤدى إلى المخاطرة ،

(١) ما بعد اللامنتمي : ص ٨٨ .

(٢) عبد المنعم الحفني : معنى الوجودية : ص ٣٠ .

والمخاطرة تؤدي إلى القلق ، والقلق دوار كالدوار الذى يصيب الانسان المشرف على هاوية[1] .

استفادت هذه الرواية الوجودية فى الأدب العربى المعاصر من الوجودية الغربية ، مع ما بينها من اختلافات يمكن ملاحظتها بين وجودية كيركجارد ووجودية بيردياييف مع أنهما وجودية مؤمنة ، وبين وجودية هيدجر ووجودية سارتر ووجودية كامى مع انتمائهم إلى الوجودية الملحدة .

وحاولت الرواية الوجودية العربية أن توفق بين مقولات الفلسفات الوجودية الغربية بشكل عام ، فتناولت المقولات الأساسية فيها وهى الذاتية والارادة والمسئولية والقلق والسقوط .

وبطبيعة الحال لم يتناول روائى واحد فى أعماله كل هذه المقولات الوجودية ، باستثناء مقولتى القلق والسقوط ، ربما لكونهما نتيجتين للمقولات الأخرى . فسيطر على هذه الأعمال الوجودية — كما سنرى — الاحساس بالخوف والضجر اللذين يشيران إلى تفاهة العالم وخوائه ، وهما مرتبة أقل من مرتبة القلق الذى هو نقطة الصراع بين الوجود الذاتى فى هذا العالم وبين الوجود المتعالى ، على نحو ما نجد بشكل خاص عند نجيب محفوظ . كذلك سيطر على هذه الأعمال الروائية احساس بتورط الانسان فى موقفه ، واكتشافه لنفسه وحيدا مهجوراً لا يستطيع أن يعثر فى نفسه أو فى الخارج على ما يمكن أن يتشبث به .

وإلى جانب هذه المقولات العامة ، سنجد الاحساس بالغربة يسيطر على رواية الطيب صالح « موسم الهجرة إلى الشمال » وسنجد معالجة مشكلة الحرية من خلال اكتشاف الوجود هو المسيطر أكثر على أعمال جبرا ابراهيم جبرا

---

(١) معنى الوجودية ، ص ٣٠ .

وسهيل ادريس واسماعيل فهد اسماعيل ، وسنرى أيضا بحث مقولات الارادة والذاتية والمسئولية تشغل الحيز الأكبر من اهتمام نجيب محفوظ فى رواياته التى ذكرناها من قبل.

*

٢ - اكتشاف الوجود :

قدم سهيل ادريس وجبرا ابراهيم جبرا واسماعيل فهد اسماعيل فى أعمالهم الروائية ، عالماً ينطبق عليه إلى حد كبير ما وصف به كامى عالم كافكا الروائى حيث قال عنه إنه عالم « يظل فيه الانسان يصيد سمكا فى حوض حمام وهو يعلم أنه لن يصيد شيئا » (١) .

لقد صحا أمين فى رواية جبرا « صراخ فى ليل طويل » ، وذات يوم ، فوجد سمية الزوجة الحبيبة قد هجرته ، فأدرك من هذه اللحظة زيف الحياة كلها حتى الحب ، وتكشف له العالم من خلال وعيه الكامل لامتداد وضعه كانسان كادح يبذل ذاته دون أن يتم شيئا .

ومن خلال هذا الاحساس الجديد ، يرفض أمين عودة سمية إليه ، كما يرفض الارتباط بركزان ، التى لاتزال تحتفظ فى داخلها بصوت امرأة تشتهى رغم بضعة السنوات التى تكبره بها .

وحينما ابتعد أمين عن سمية وعن ركزان ، وسار قليلا فى شوارع المدينة ، اكتشف أنه ليس المنفرد بهذه الوحدة والمتاهة ، فقد رأى جموع الناس وقد امتلأت بهم الشوارع ، هائمين على وجوههم مثله .

وعلى هذا النحو يتحول جهد الانسان الضائع إلى صراخ فى ليل طويل ، صراخ

(١) سيسيف : ترجمة عبد المنعم الحفني ، ص ١٢٣

يائس بلا أمل يدرك من خلاله الانسان أنه إذا كان يريد مواصلة الحياة ، فإن عليه أن يعرف أن العـالم بلا حماس ، وأنه مدان فى كل لحظة وفى كل ممـارسة .

ومن خلال هذا الاحساس بالعيش والادانة يمارس أبطال « سفينة » جبرا حياتهم ورفضهم فى نفس الوقت .

عصام السلمان ـ لمى عبد الغنى ـ وديع عساف والدكتور فالح حسيب ، أربعة أشخاص يشعرون ـ مع اختلاف مشكلة كل واحـــد منهم ، أن حياتهم قد فرضت عليهم فرضا غير مجدى وأنه رغم الخسارة التى منى بها كل واحد منهم إلا أنهم يرددون مع أوديب سوفكليس ، عندما فقد كل شيء إلا ذراع ابنته يتوكأ عليه ، يرددون معه قوله ـ رغم الخسارة ـ أن هناك شيئا حسنا . وكأنها محاولة لجعل الأمل يشرق فى عالم لا أمل فيه ، أو كما يقول وديع عساف عندما صعد السفينة « بارك الله الحرية فى عصر انعدمت فيه الحرية ... هذه العشرون ألف دينار التى جمعتها ستكفى لأن أمد لى جذراً عميقا فى أرض جديدة (١) إن ابطال سفينة جبرا الأربعة ، محكوم عليهم بالحرية . لقد أرادوا أن ينفصلوا عما هو كائن ، أى من الماضى ، وأن يتواروا عنه . وشرعوا نحو تحقيق غاية غير متحققة إلا أنها ممكنة فى المستقبل . وهـكذا ركبوا السفينة ، خروجا من الحالة التى تواجـــدوا عليها ليضعوا أنفسهم حيث لم يكونوا من قبل . وربما من أجل هذا وضع الدكتور شكرى عياد لهذه الرواية عنوانا جانبيا هو التحول من الماضى إلى المستقبل ، فى دراسته عن الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربى (٢) .

أبطال سفينة جبرا ، كما قلت محكوم عليهم بالحرية . فى انفصالهم عن الماضى

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا : السفينة ، ص ٤٥

(٢) الرؤيا المقيدة ، ص ١٢٣ وما بعدها .

والحاضر وفي شروعهم نحو مستقبل ، تتمثل مكونات الحرية الوجودية وهي : الدافع والفعل والغاية [١] .

لقد أصبح الماضي عند شخصيات الرواية عبئاً ثقيلا لا يطاق . وكان عليهم العمل للخروج منه والتحول عنه . فقد فشل عصام السلمان في الزواج من حبيبته لمى لثأر قديم بين عائلتيهما . وفشل كذلك في ممارسة السياسة عقب أحداث ثورة تموز ١٩٥٨ . أما لمى فقد كانت من الطبقة التي لحقها الضرر بالثورة . وكان أبوها في معتقل بين السجناء وأخوها في مكان لا تعلمه وأموالهم محجوزاً عليها[٢] وكذلك كان الماضي بالنسبة لوديع عساف ، فلديه مأساة ماضيه في وطنه فلسطين . ونأتي للدكتور فالح حسيب لنراه هاربا من نفسه ، من تزمته وخوفه ، وربما كان هذا هو السبب وراء زواجه من لمى . الشخصيات الأربع إذن شخصيات هاربة من ماضيها وخارجة منه وساعية من خلال الابحار في السفينة إلى تحقيق وجود هو فعل الخروج من الماضي حيث ينفصل الانسان عنه متجهاً إلى المستقبل .

وفي هذا الفعل — فعل الخروج — تكمن الحرية ، وهي الوجود الانساني ، كوحدة تضم في داخلها الدافع والفعل والغاية .

ثم يأتي الموت نهاية لكل مستقبل ، ولكي يحقق مقولة هيدجر « إن الوجود الانساني وجود إلى الموت » [٣] ، فينتحر الدكتور فالح حسيب — ربما لكي يؤكد المؤلف من خلال انتحاره استمرار ممارسة فعل الاختيار القائم على حرية الوعي . لأن الانتحار وإن كان يغرق حياتي في انتفاء المعنى

(١) انظر جان فال ، الفلسفة الوجودية ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، ص ١٣٢ وما بعدها .

(٢) انظر السفينة ، ص ١٠٤

(٣) انظر، عبد المنعم الحفني : معنى الوجودية ، ص ١٥٥

إلا أنه من ناحية أخرى فعل الذات الأخير .

وبانتحار فالح حسيب ، يتغير مسار المستقبل ، فيقطع عصام رحلته حتى يرافق لمى حبيبته السابقة العائدة مع جثمان زوجها . ويرى مع وديع أن مستقبله فى أرضه . فهناك « كل شىء . فلسطين المستقبل . الحرية »[1] .

*

حاول جبرا ابراهيم جبرا فى روايتيه : صراخ فى ليل طويل والسفينة . اكتشاف الوجود فرآه عالماً من الارتبـــاك والتشويش والتخلخل ، يعيشه الانسان الكادح ذوالجهد الضـائع صورة من سيزيف فى الأساطير اليونانية، وكما رآه كامى ممثلا للأنسان الذى بذل حياته دونما شىء يتمه[2] ، فكانت حياته من ثم صرخة بائسة بلا أمل للانسان .

حقيقة أن الشخصيات التى قدمها جبرا ، ومثل هذا القول يصدق أيضا على شخصيات سهيل إدريس واسماعيل فهد اسماعيل .حقيقة أن هذه الشخصيات تندمج فى المجتمع أحيانا وتختار لها عملا فيه ، وتتزوج وتحاول أن تنجز شيئاً مهما فى الحياة ، لكنها تمـارس هذا كله باستخفاف واستياء وتذمر وعـداء وعزلة . وهذا راجع بطبيعة الحال ــ إلى احساس الشخصية المسبق بالعقاب الذى حكم عليها بممارسة اللاجدوى .

هكذا يصرخ بطل رواية « كانت السماء زرقاء » لاسماعيل فهد اسماعيل : « إذا لم أفقد زوجتى ، فسوف أفقد انسانيتى » . ولكنه لايلبث أن يرفض

---

(١) السفينة ، ص ١٢٢

(٢) كامى : العبث ، ص١٧٦

الواقع المستبدل الجديد بعنف ، مقرراً إنهاء كل شيء وتحطيم كل ماله صلة به، فيحاول على مستوى الحدث مرة ثانية أن يشترك مع نفر من السياسيين الهاربين إلى ايران ، ولكنه لايلبث أن يكتشف أن هروبه هروب جسدي عبثي ، وأن واقعه لايزال واقعاً مأساويا ، وأن تفاعله مع الآخرين مجرد من العمق الفكري والعاطفي .

ونفس هذا الوجود الذي يكشف عن واقع مأساوي مجرد من العمق الفكري والعاطفي وهو مانجده في ثلاثية سهيل ادريس: الحي اللاتيني ـ الخندق العميق ـ أصابعنا التي تحترق . قدم سهيل ادريس في هـــذه الثلاثية تجربة بطل يحيا هو ومن يتعامل معهم حياة عزلة واغتراب . لانرى قيمة كبيرة لكثير من الأهداف والمفاهيم .

لقد استطاعت هذه الأعمال وأشباهها أن تقوم باكتشاف الوجود وفقــاً المقولات الوجودية . ورأت في النهاية أن الانسان يعيش ويدان . وأن عليه إذا أراد أن يواصل الحياة أن يعرف أن العالم بلا حماس . وهنا تكون الفجيعة الكبرى . فمن خلال الوعي يعرف هذا الانسان كامل امتداد وضعه البائس كوجود في مواجهة الموت ، وهو مانراه بصورة ملحة في أعمال نجيب محفوظ .

* * *

٣ ـ الوجود في مواجهة الموت :

منذ رواية اللص والكلاب ، ومروراً بروايات (السمان والخــــريف ، والطريق ، والشحاذ ، وثرثرة فوق النيل ، وقلب الليل ، وحضرة المحترم) ، فقد الإنسان عند نجيب محفوظ أغلفته الاجتماعية ، فلم يعــد ظاهرة اجتماعية تاريخية محددة ، وإنما أصبح ممثلا للمقولة الوجودية الخاصة بالانسان المقذوف في العالم وسط المصادفة الغريبة .

هكذا وجد سعيد مهران نفسه عندما خرج من السجن إلى الحياة، يطارده ماض ملطخ بالجريمة ، يجتهد فى أن يسلخ نفسه عنه ، وينتظره مستقبل بلا أمل تعشش فيه الخيانة ممثلة فى عليش سدرة صبيبه و نبوية التى كانت زوجة لسعيد وتزوجت من عليش بعد أن باعاه للبوليس ، ورءوف علوان رائده الفكرى الذى خان أفكاره ومبادءه .

يخرج سعيد مهران من السجن ، ويحاول أن ينجز شيئا مهما فى الحياة على نحو ما يدرك : « جاءكم من يغوص فى الماء كالسمكة، ويطير فى الهواء كالصقر، ويتسلق الجدران كالفأر ، وينفذ من الأبواب كالرصاص »[1] ، ولكنه لا يلبث أن يكتشف أنه قد ضل الطريق وسط مصادفات غريبة يرتكب فيها حماقات تؤدى بحياة آخرين مصادفة .

لقد فشل سعيد مهران فى تجاوز أعتاب الماضى ، كما فشل فى مواجهة الحاضر . وكانت النتيجة أن المستقبل هو الآخر قد أنكره . لاذت ابنته الصغيرة سناء منه بالفرار إلى خصمه وغريمه عليش سدره ، وتجاهله الشيخ الجنيدى عندما لاذ به باحثا عن معنى هذا كله . وفى النهاية يرى سعيد مهران نفسه من خلال مواجهته للوجود « ضائعا بلا أهل ، وبلا قيمة ، وبلا أمل »[2] .

لقد أراد سعيد مهران أن يحقق مهماً فى الحياة بعد أن خرج إليها من سجن سعى إلى الانسلاخ منه ، لكنه لم يستطع التملص من الماضى الذى شكل له مسار حاضره ومستقبله .

ومن خلال أيامه التى قضاها وسط المصادفات الغريبة ، ارتكب مجموعة من

---

(١) نجيب محفوظ ، اللص والكلاب ، ص ٨

(٢) اللص والكلاب ، ص ٤٧

الأفعال الطائشة والتي ــ على العكس ــ تحركت بغرض مستهدف آخر . لقد أراد أن يقتل عليش سدره ونبوية ، فقتل شعبان حسين . وأراد أن يقتـل رءوف علوان فقتل آخر بريئا . وهذه مصادفة غريبة ، فلم يكن يعرف الرجلين من قبل . لم يعرف شعبان حسين هذا ، ولم يكن ليتصـور يوماً أنه سيقتل إنسانا لا يعرفه ، وهو لا يفهم شيئا من وراء هذا التدبير الصدفي الغريب ، ولا يعتقد حتى أن الشيخ على الجنيدى نفسه يستطيع أن يفهمه . وهكـــذا ، حينما أراد أن يحل جانبا من اللغز ، يرى نفسه وقد كشف عن لغـز آخـر أغمض (١) .

هكذا حاصرته الصدفة ــ التي وجد سعيد مهران نفسه فيها ــ ، بعد أن فشلت مقاومته ، فلم يملك الا أن يستسلم دون مبـالاة ، في وحدة مظلمة بلا نصير ، ضياع غير معقول . وان تزيل رصاصة عنه عدم معقوليته ، ولكنها ستكون احتجاجاً دامياً مناسباً على أى حال (٢)

لقد أراد سعيد مهران أن يحقق مجال وجوده كمجال للحرية ، يتمكن معها من أن يحقق الأنا بصورة جوهرية ، ولكنه لم يستطع أن يكون هـذا أمام سيطره العلو عليه . إن هذا العلو المختبيء وراء هذا الوجـود بالمصادفة ، هو الذى يسيطر علينا في النهاية ، وهو الذى يجعل الذات تضيع في العدم حينما تكتشف أنها شيء مقرر . وبذلك تتلاقى مقولتا العدم والكينونة في نظرة الإنسان للوجود ، تلك النظرة القائمة على الاحساس بالتوتر بين المقولتين من ناحية والتي تكشف عن الوجود وجوداً نازعاً إلى الموت ، من ناحية أخرى ذلك أنه رغم هـذا الوجود النـازع الى الموت فإن الانسـان يسعى إلى محاولة صنع نفسه على الأقل في فعل التعبير عن الذات ، وهو الفعل الذى

(١) اللص والكلاب، ص ٩٠

(٢) الرواية ، ص ١٣٩ .

يكشف عن أن الحرية هي أساساً حرية في موقف .

لقد رأى سعيد مهران نفسه ـ حينما واجه الحياة ـ إزاء وجه مخيف للفوضى والبلبلة والجريمة ، في عالم مغلق خانق لا أفق له، ومع هذا فقد كانت الحياة تجرى في الخارج في هدوء مريح . وحينما أراد سعيد مهران تحقيق فعل التعبير عن الذات فراراً من هذا الوجه المغلق الخانق، برز له العالم مصادفة تؤدى إلى الهدم والخراب فيرى في النهاية ، كما سيرى عيسى الدباغ في السمان والخريف من بعده ، وكما سيرى من بعدهما صابر في الطريق ، أن «لكل انسان عمل ، وهو بلا عمل ، ولكل زوجة وذرية وهو بلا ذرية ، ولكل مواطن مستقر وهو منفى في وطنه [1]

والواقع أن العالم الروائى في أعمال نجيب محفوظ الوجودية هذه ، عالم متشابه إلى حد كبير . ويكشف هذا العالم عن نظرة نجيب محفوظ إلى الوجود. تلك النظرة التى ترى الحياة توتّرا بين مقولتى الوجود والعدم من ناحية وممارسة نازعة نحو الموت من ناحية أخرى .

فرحلة سعيد مهران في اللص والكلاب ، وهى ذاتها رحلة عيسى الدباغ في السمان والخريف ، وهى رحلة صابر الرحيمى في الطريق وعمر الحمزاوى في الشحاذ وأنيس زكى في ثرثرة فوق النيل وعثمان بيومى في حضرة المحترم وجعفر الراوى في قلب الليل .

فى هذه الأعمال كلها ، نرى أشياء تحدث ولكنها ليست بالصورة التى يريدها الانسان . وتتابع لحظات حياة الانسان مثل شريط الذكريات، ولكنه شريط منسلخ عن الماضى وقائم فى الحاضر . أما مكونات الحاضر ، فمشاعر

---

(١) نجيب محفوظ : السمان والخريف ، ص ١٠٨

الزوجة مشوشة ثقيلة ، يجد الانسان نفسه فيها يذوى فى عمل رتيب باهت دون أن يعرف ماذا تعنى الحياة له ، ولماذا يهتم بها كل هذا الاهتمام.

لقد جاهدت هذه الشخصيات ذات التكوين الفلسفى عند نجيب محفوظ فى تجريب مختلف الطرق التى يمكن أن تقود إلى تأكيد الحرية ، سعياً نحو كمال الوجود الثابت ونحو الثقة بالذات ، وهما سمتان للجهد المميز للوعى الانسانى، كما يرى سارتر (١) ، ولكنها لم تستطع التوصل إلا إلى المضى حتى العدم .

هكذا حاول عيسى الدباغ فى السمان والخريف حينما قام بالهجرة من الماضى محاولا ممارسة بعض ايجابيات الحياة ، حتى أن الدكتور محمود الربيعى يصفه من خلال سعيه هذا بأنه شخصية «حية ديناميكية ، تكون ما يسمى فى العرف الروائى بالشخصية الايجابية. ومعنى الايجابية هنا ، القدرة على الاستجابة والاحتكاك والتفاعل بالنسبة للأحداث المعروضة » وقد أحس الاستاذ الناقد الخوف من الوقوع فى مزالق المصطلح ، فعقب بما يفيد تحديده لهذه الايجابية بقوله إن «ليس من الضرورى أن تكون نتيجة هذا كله تصالحاً مع الظروف المعروضة ، وطواعية حيالها، فقد تتجلى هذه القدرة الايجابية حتى فى الاستجابة السلبية . الاستجابة بالرفض والاحتكاك بالرفض والتفاعل بالرفض(٢).

برغم هذا السعى الذى اقترب من ايجابية التفاعل على حد تعبير الاستاذ الناقد، إلا أن عيسى الدباغ لم يستطع أن يحقق سوى الانهيار الكامل «وخيل إليه أنه لم يعد له بيت على الاطلاق »(٣) فغرق فى الوحدة والظلام.

وربما بدت رحلة صابر الرحيمى فى الطريق ، أكثر تعلقا بالبحث عن

---

(١) انظر : ايريس مودوخ : سارتر ، ص ١٣٧

(٢) د. محمود الربيعى : قراءة الرواية ، ص ٣٩ .

(٣) نجيب محفوظ : السمان والخريف ، ص ١٩٤ .

الوجود العلوى، حتى فى الدلالة الرمزية فى اسم الابن والأب ،ولكن الرواية تقدم فى النهاية سعى الانسان نحو تحقيق الثقة بالذات بالرغم من وجودها الصدفى وانتهائها إلى العدم دون أن تحقق حتى معرفة كنهه . وقد لاحظ الدكتور الربيعى شيئا من هذا حينا رأى فى رواية الطريق أكثر من مشابهة بينها وبين أوديب ملكا لسوفكليس ، فقال : « لقد خرج أوديب يبحث عن حقيقة نسبه ، ومنذ خروجه بدا وكأنه مدفوع بيد خفية إلى أعمال قررت مصيره ودفعته فى النهاية إلى طريق مغلق حطمه تحطيماً كاملا . وكذلك قام صابر الرحيمى برحلة تهدف إلى تحقيق غاية قريبة من الغاية التى استهدفتها رحلة أوديب ، وهى البحث عن أبيه . وباعدت الظروف التى اعترضت طريقه بينه وبين هدفه الأصلى، حتى انتهى فى السجن ينتظر الحكم عليه بالإعدام (١).

ورحلة أوديب كانت فى الواقع مبحثا فى الوجود والمعرفة ، وضعت الإنسان أمام حقيقة وجوده ، وأكدت له فى النهاية أن وجوده وجود بالقذف فى عالم من المصادفات الغريبة التى تقوده رغم كل المحاولات نحو العدم.

ونفس هذا السؤال الأعمى والجواب الغشوم(٢) ، الذى تحرك بمقتضاه صابر الرحيمى ، وانتهى إليه فى رواية الطريق ، هو نفس مأساة عمر الحمزاوى فى الشحاذ وأنيس زكى فى الثرثرة وعثمان بيومى فى حضرة المحترم وجعفر الراوى فى قلب الليل.

إنها مأساة الانسان الذى يمارس وجوده وجوداً نازعاً نحو الموت . وقد أدى هذا التوصل إلى المضى حتى العدم بالموقف ، إلى أن يصبح موقفا مشحوناً بالقلق والحزن ، وموصلا فى النهاية إلى السقوط.

---

(١) د. محمود الربيعى : قراءة الرواية ص ٥٥ .

(٢) الطريق ص ١٨٥ .

وهو ما نراه بشكل ملح فى أعمال ليلى بعلبكى وليلى عسيران .

*○

٤ – القلق والحزن والسقوط :

العالم الروائى عند ليلى بعلبكى فى « أنا أحيا » والآلهة الممسوخة ، وعند ليلى عسيران فى الحوار الأخرس والمدينه الفارغة وعصافير الجنة ، عالم أكثر امتلاء من عوالم غيرها من الروائيين – بكل ما يشيع تقلقل وضع الإنسان وعدم تجانسه فى بيئة فوضوية . ويبدو التشاؤم فى هذه الأعمال احتجاجا ميتافيزيقيا فى مواجهة الضغط المرعب على الوجود الإنسانى الفرد ، « ذلك الضغط الذى يؤدى إلى زعزعة قوته الدفاعية ، واستلاب مقاومته بصورة تدريجية ، وحصره فى مأزق حرج ، وسد جميع المنافذ عليه »(١) .

فى رواية الآلهة الممسوخة لليلى بعلبكى ، يبدأ اطلالنا على الوجـــود ، وجوداً مسخاً مشوها ، مثقل بكل مسببات القلق والخوف والضجر ، بما تمثله من خطر آت من الوجـــود المتعالى من ناحية ، ومن العالم الأدنى من ناحية أخرى .

تبدأ الرواية بحزن مستقر فى القلب ، يشير إلى تفاهة العالم وخوائه . « ارتمى على المقعد فى بيته ، فربضت تحت حذائه أثقال سنوات قليلة آتية ، وفرك شفتيه بيده ، يذيب الصقيع فيها ، وانتصبت زوجته أمامه تتدلى على خدها الجاف ظلال شفاه قاسية تمزق اللحم وتدميه ، بدل أن تقدده غذاء بخساً للدود » (٢) .

---

(١) يوسف عبد المسيح ثروة : بحثا عن الذات الضائعة ، مجلة الآداب البيروتية ، ديسمبر ١٩٧٠ ، ص ٧٣

(٢) ليلى بعلبكي : الآلهة الممسوخة ، ص ٩

وبعد هذه البداية ، تتحرك الأحداث والشخصيات لتقدم مكونات هذا الوجود الباعث على القلق والضجر، فنراه عالماً عقيما ، تتوق فيه مايدة إلى زوجها نديم اخصاباً وعطاء ، ولكنه مشغول عنها بخمره التى يعبها كل مساء، وينام فى غرفة مكتبه على الصوفا بعد أن يقفل بابه من الداخل بالمفتاح » (١) .

وفى الساحة يتحلق الناس حول جثة رجل سقط ميتا على الرصيف . « يلمع الوجه الأصفر فيها ، وتتدفق من الفم رغوة رمادية ، فترى فيه ميرا مستقبل الوجود الانسانى العقيم ، والدى أيضا سقط على الرصيف ميتا ، توقف قلبه عن الخفقان فمات . مات . وهذا الرجل سقط ولن ينهض مرة أخرى سقط . وأنا بغتة سأموت كوالدى ، كهذا الرجل » (٢) .

لقد أطل الانسان منذ بداية الرواية وحيداً مهجوراً ، لا يجد داخل ذاته أو خارجها ما يتشبث به . ومن ثم أصبحت ممارسته للحياة ممارسة بالتورط الذى لا يمكنه تحاشيه .

إن نظام العالم بآليته الرتيبة ، وبشره المضحكين ضحايا العادات ، مظهر التفاهة فى المدينة والحياة ، ينزع من الحياة أى احساس بالامتلاء . هكذا « انهارت فيرا ، وسرى فى دمها بطىء كحبات جليد ... الحقيقة أننى بدأت أقرف . يضايقنى العمل . ترتيب ملفات العملاء فى شركة التأمين ثم الاجابة على التليفونات . ويضجرنى النوم بعد الغداء كل يوم ، كل يوم . كما أننى صرت أنزعج من مشاهدة الأفلام والاستماع للراديو . ووالدتى تنرفزنى وهى تنقل فى البيت . لا تبرحه إلا لتشترى الحاجات . وتحافظ على مواعيد طبيب أسنانها . ويغضبنى هانى ، فهو يحبس نفسه فى غرفتنا ويسافر فيها مع كل لحن

---

(١) الآلهة الممسوخة، ص ١١

(٢) الرواية ، ص ١٦

يغزو بيروت » [1] .

*

عالم الآلهة الممسوخة إذن ، عالم من القلق والخوف والضجر . وفى هذا العالم ، يتعلق القلق بالصراع بين وجود الذات وبين المتعالى فى مقولة الوجود النازع إلى الموت . ويتعلق الخوف والضجر بالخطر الآتى من العالم الأدنى بما يحتويه من تفاهة وخواء .

وفى هذا العالم الأدنى ، تحيا شخصيات هامشيــة ـ مثل أنذال سارتر ـ حياة كل يوم . بلا قلق وبلا خوف وبلا ضجر ، وبالتالى بلا حزن ، وذلك لأنها ببساطة شديدة تمارس الحياة فى غياب الوعى بها .

أما عندما يتوافر الوعى عند الشخصيــات ، فإن الحياة تتكشف ممارســة رتيبة باهتة ، يجد الإنسان نفسه فيها « تذوى فى عمل شاحب ذليل مستكين ، أيام تمضى ثقيلة وانيــة يؤودها غمام صفيق من غشاوة تعشي عينيه وقيــود تدمى قدميه وتهصر روحه » [2] .

وينظر الانسان الوجودى من خلال وعيه إلى الحياة ، فيرى أنها لم تعد تتصف بالكرامة الذاتية ، لأنها لم تعد ملك صاحبها .

وفى رواية الآلهة . الممسوخة لليلى بعلبكى ثلاث شخصيات واعية ، تحيــا القلق والخوف والضجر ، وتمارس اختيارها وفقا لمقولة السقوط الوجوديــة ندیم وعايدة زوجان ، ألقتهما المصادفة فى طريقهما فتزوجا ، ليكتشف نديم أن عايدة لم تكن عذراء ، وأن العالم الذى كان يمنى نفسـه بأنه أول مكتشف

---

(١) ليلى بعلبكى : الآلهه الممسوخة ، ص ١٩ .

(٢) يوسف عبد المسيح ثروة : بحثا عن الذات الضائعة ، مجلة الآداب البيروتية ، ديسمبر ١٩٧٠ ، ص ٧٣

له ، وأنه أول من سيفض بكارته عالم زائف. لم يجد نديم ما توقع ، فقد ولج طريقاً عبده مكتشفون قبله وهكذا يستقر الحزن في قلبه من خلال النظر إلى هذا الماضي ومغامرة نديم الفاشلة معه. أما عايدة ، فقد قدمت بكارتها في لحظة لا أدرية ، بلا معنى ولا قيمة . لقد كانت وحيدة مهجورة عندما وصلها موت أمها وهي في لندن، ولم تجد ما تتشبث به ، فانتشلها شاب هندي يمارس حياته بوجودية أخرى ، تحاول أن تشرق الأمل في عالم لا أمل فيه . يقول لها . « أنت مجنونة . إذا فقدت إنسانا واحداً ، في العالم ملايين البشر ، يسعدون بالتعرف إليك . ثم هم يشاركونك وحدتك حتى وإن كنت أنت في قارة وهم في قارة أخرى . عندنا في الهند ملايين الفقراء يكدحون . العمش في عيونهم والمرض يجتر شفاهم واللقمة تهرب من دوربهم . ومع ذلك يستمرون [1]

وعندما تزوجت عايدة نديم ، تزوجته بطريقة عفوية يسيطر عليها الاستخفاف الناتج من احساس مسبق باللاجدوى . ولهذا لم تثمر العلاقة بينهما ، فقد باغتت المفاجأة نديم ، فارتمى في حجرة مكتبه يدفن حزنه في الشراب ويحاول أن يقيم تواصلا في علاقات نسائية في الخارج . أما عايدة فقد أدمنت طفلة دمية ، رأت فيها خروجاً اضطراريا عن الجوهر الإنساني . تعاني الشخصيات ، عايدة ونديم ، من احساس حاد بالحزن والسقوط ، نتيجة لمقولتي الخوف والضجر. وحتى تكتمل الصورة ، قدمت الكاتبة شخصية ثالثة هي ميرا ، حاولت تجعلها تمثلا لمقولة القلق ، وألقت بها في هذا العالم من المصادفات أمام وجود عايدة ونديم .

وحزن ميرا في الآلهة الممسوخة ، ليس حزنا منبعثا عن القلق فحسب ، بل إنه يستمد بعض منابعه من الخوف والضجر كذلك . فهي مثال لما يقوله

---

(١) الآلهة الممسوخة ، ص ٣٣

كولن ويلسون عن اللا منتمى ، من أنه « الإنسان الذى يـدرك ما تنهض عليه الحياة من أساس واه ، والذى يشعر بأن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذراً من النظام الذى يؤمن به قومه . إنه كما يقول باربوس يرى أكثر وأعمق مما يجب ، وهو لا يرى الا الفوضى »(١)

ربما كانت ميرا تمارس حياتها فيما قبل الرواية ، تلك الممارسة العادية المألوفة . لكن فجأة مع بداية الرواية ، ومنذ أن رأيناها ، حدث شيء ما على السطح الساكن ، فتزلزلت كل المفاهيم الساكنة . لقد سقط رجل ميتاً على الطريق أمامها ، فتذكرت بموته موت أبيها تحس هذه الميتة . ورأت نفسها فى هـــذا المصير وأحذية المارة تدوسها والسيارات تنهش لحمها ، وطاردها هذا الكابوس المخيف فى اليقظة والنوم .

وهكذا تعرت الأشياء من حولها ، وتكشف بواعث الحـزن ومسببات السقوط . فليس الموت الفيزيقى هو وحده المشكلة ، بـل إن هناك روتينية الحياة وتفاهتها ، وانعدام الأمان ، وممارسة الحياة بلا جدوى وبدون أمل ، والاحساس بالعزلة الحادة التى تجعل كل شيء يبدو غريباً معادياً .

فى هذا العالم حيث كل شيء يرشح الإنسان للسقوط ، تحاول كل شخصية من شخصيات العمل التغلب على عزلتها بمحاولة الالتقاء مـع الأنا الآخـر . فيحاول نديم وميرا أن يقيما اتصالا ، خلقت الصدفة الوجـودية بداياته . وتحاول عايدة أن تقيم اتصالا برسائلها إلى صديقتها ، وبالإنسان الدمية التى تعاملها كأنها طفلتها .

ولكن الإنسان يكتشف فى النهاية أن اتصال الأنا بالآخر لا يحل مشكلة العزلة ، بل على العكس فهو يضاعف من الاحساس بها .

---

(١) كولن ولسن: ما بعد اللامنتمى ص ص ٧ — ٨

هكذا يتساءل نديم عندما يتقابل مع ميرا : « هل تعود لنـــا مباهج الماضي ؟ هل نزهر بعد ، وتشرق احاسيسنا وترقص نشوى ليالينا ، » . (١) ولكن الحزن المستقر في القلب يبعث الماضي بضجره وتخوفه : « في الصيف الماضي ، كنت يائسا ، فقصدت علبة ليلية أنزع فيها الصدأ من شفتى . ومـا حامت حولى الفاتنات يفيض لحمهن على الثياب الزهية ، حتى انقبضت واختبأت في زاوية امتص وحدى الويسكى من فوهة القنينة (٢).

وتأتى اللحظات القادمة مصدقاً لتخوف نـديم ، فتهجره مـيرا بسنوات شبابها ، وتموت مايدة وهى تلد طفلها الذى حملته فى لحظة غياب وعى كامل ظن فيها نديم أنها ميرا .

وينظر نديم حوله ، لقد رأى نفسه وحيداً مهجوراً لا يجد ما يمكن أن يتشبث به داخل ذاته أو خارجها ، ولا يملك الا النظر فى الماضى ذلك الماضى الذى يحمل إليه حزناً مقلقاً وخـوفاً وضجراً يتهددان وجوده ، ويجعلانه معزولا فى النهاية أمام نفسه .

ولاتكتفى ليلى بعلبكى بهذه الاستنتاجات العبثية فى روايتها ، بل إنهـا تحاول أن تعيد تحليل الإنسان من خلال شخصية ميرا وعلاقتها بأبيها فى الماوراء ، ثم علاقتها بنديم الذى تحول إلى استحضار حالى للماضى ، وعلاقتها بعد ذلك بنجا وما يمثله من تحول .

لقد اكتشفت ميرا منذ وقت مبكر أن العالم بلا معنى، ولذلك لم تحاول أن تفرض ارادتها عليه .

---

(١) الآلهة الممسوخة ، ص ٨٨

(٢) الرواية ، ص ٨٩

وتحول بهذا مفهوم الإنسان باعتباره « اله فى منفى » [١] إلى أن يكون الهاً ممسوخاً ، قد توافرت عليه كل عوامل الإعتساف فخنقت كل قدراته وشوهت إنطلاقاته وأخرجته عن الجوهر الإنسانى منسلخا عن كل الأشياء.

وربما حاولت ميرا أن تحقق قدرة الإنسان على إقامة علاقة ذات معنى تمثلا لمفهوم الإنسان الاله فى منفى ، الا أنها كانت لحظات خاطفة ومريعة ومجهضة بغثيان الوحدة.

أرادت ميرا أن تكون إنسانا شجاعاً ، يمارس الحياة بما لديه ، دون أن يلجأ إلى شيء ما خارج ذاته، فتمردت على الماضى بما يحمله من سلطان لأب مستبد ، وتمردت على الحاضر لأنه كان متجها إلى بعث الماضي واستمراره ولكنها مالبثت أن أدركت أن تمردها هذا بلا مستقبل.

لقد استطاعت ميرا أن توارى الغيمة البنفسجية قليلا ، فاستطاعت أن تهرب من الاحساس بالموت ، ولكنها تكشف أن عمرها سيموت ، وأن عمرها هو ميدانها وفعلها فى عالم يسعى باستمرار إلى تعرية الذات .

وهكذاترى ميرا أن ليس للحياة من معنى موضوعى سوى الرعب: أما الإنسان ، فوعى سلبى محكوم عليه بالغربة . هكذا تنتهى الرواية بصراخ نديم وهو ينزلق فى شارع صغير مظلم يتلوى ... « الضوء فى هذه المدينة السافرة يعمينى » [٢] . ينزلق غريباً وحيداً لايدرى إلى أين يذهب ، وقد استبد به القلق والخوف والضجر ، واستغرق فى حزن عميق بعد أن تيقن من سقطته .

* ٭

(١) انظر : كولن ويلسون ، ما بعد المنتمى ، ص ١٧٦

(٢) الآلهة الممسوخة ، ص ١٩٢

٥ - الاغتراب :

تقول عايدة عن زوجها نديم فى رواية ليلى بعلبكى السابقة « الآلهة الممسوخة » . إنه فى هذا البيت كسائح عائد من سفر بعيد بعيد . ينزل فى أوتيل . يستعد لسفر بعيد بعيد . وأنا ؟ أنا صاحبة الأوتيل ، جذبنى إلى هذا المسافر خلو المكان من الزبائن ، وهذا اليباس فى عينيه . أنا صاحبة الأوتيل ، منذ تمهل نديم عندى ، يرعبنى شعور بأن هذا الرجل سيتركنى يوما » (١) .

وتكشف عايدة بحديثها هذا عن مقولة وجودية هامة ، تأتى نتيجة للحزن وهى الاغتراب .

إن إحساس الانسان بأن الحياة لم تعد تتصف بالكرامة الذاتية ، يعنى الخروج الاضطرارى عن الجوهر الإنسانى . ومن ثم يفقد مقاومته بصورة تدريجية ، ويصبح محصوراً فى مأزق حرج ، أغلقت عليه فيه جميع المنافذ . وهكذا يعيش الكوميديا منتظراً النهاية — كما يقول كامى — « وجها لوجه مع إله لا يحبه . يخدمه كما يخدم الحياة ، راكعا أمام الفراغ ، ماداً ذراعيه نحو سماء لا يخاطبها بكلام بليغ ، لأنه يعلم أنه كلام بلا عمق . » (٢)

وقد شاع الاغتراب فى سائر الأعمال الوجودية ، على نحو ماتكشف عنه رواية الطيب صالح « موسم الهجرة إلى الشمال » .

*

تبدأ رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح بعودة الراوى ، من

---

(١) الآلهة الممسوخة ، ص ٤٤

(٢) اسطورة سيسيف ، ترجمة عبد المنعم الحفنى ، ص ٨٣

انجلترا بعد غربة مادية استغرقت سبعة أعوام ، إلى قريته الصغيرة عند منحنى النيل فى السودان . وكان أول ما استلفت نظره بعد عودته من هذه الغربة ، تلك النخلة القائمة فى فناء داره . وعندما نظر إليها ، قائمة ، ثابتة على الأرض أدرك أن الإنسان امتداد وأعماق . يقول : « نظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة فى فناء دارنا ، فعلمت أن الحياة لا تزال بخير ، أنظر إلى جذعها القوى المعتدل ، وإلى عروقها الضاربة فى الأرض ، وإلى الجريد الأخضر المنهدل فوق هامتها ، فأحس بالطمأنينة . أحس أننى لست ريشة فى مهب الريح ، ولكنى مثل تلك النخلة ، مخلوق له أصل له جذور . له هدف » . (١)

وفى القرية ، يتقابل الراوى — بعد عودته — بغريب آخر « جاء منذ خمسة أعوام . اشترى مزرعة وبنى بيتا وتزوج بنت محمود . رجل فى حاله — لا يعلمون » (٢) عنه أكثر من أنه غريب .

أما هذا الغريب الآخر ، مصطفى سعيد ، فيعيش غربتين : واحدة مادية — والأخرى روحية .

ومن خلال التقابل بين محاولة الراوى لإعادة صلته بالآخرين بحثاً عن بواعث حقيقية للانتماء ولتحقيق معنى فى الحياة ، وبين غربة مصطفى سعيد يبرز التناقض بين الموقفين فى رواية الطيب صالح .

فبينما كان الراوى يسعى إلى الالتقاء بالآخر وإلى البحث من الجذور ، كان مصطفى سعيد يسعى إلى مزيد من الغربة يعيش من خلالها الحياة بلا حماس حقيقى رغم مايفعله فيها ، إذ أنها تصبح وسائل لشغل زمن لم يعد ملكه .

---

(١) الطيب صالح : موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ٦.

(٢) موسم الهجرة الى الشمال ، ص ٦

رأى الراوى نفسه شيئا مهما ومستمرا ومتكاملا ، وبذرة تبذر فى الحقل[١] . اما مصطفى سعيد ، فغريب عن القرية وغريب عن نفسه .فهو نموذج من تلك النماذج التى تعيش على الاغتراب حتى فى لقائها بالآخرين .

فهو يتعامل مع الآخرين ، فيشارکهم مشارعهم ومناسباتهم وصلواتهم ولكنه يظل مع هذا عالما من الانغلاق المغترب ، حتى أنه فى ساعات السكر معهم يغترب بلغته منشداً شعراً بالانجليزية يقول :

هؤلاء نساء فلاندرز
ينتظرون الضائعين .
ينتظرون الضائعين ، الذين أبداً لن يغادروا الميناء
ينتظرون الضائعين الذين أبداً لن يجيء بهم القطار
إلى أحضان هؤلاء النسوة ، ذات الوجوه الميتة
ينتظرن الضائعين ، الذين يرقدون موتى فى الخندق
والحاجز والطين فى ظلام الليل[٢]

٥

وحينما يطل المؤلف على الماضى السرى لمصطفى سعيد ، فإنما يقصد أن يطلعنا على أصول غربته المادية . فقد نشأ يتيما بلا أخوه . وعاش طفولته مع أمه طفولة غريبة بلا أهل . يقول مصطفى عن هذه الفترة وغربته المادية فيها . « لم يكن لنا أهل ، أنا وهى — يقصد أمه — ، كنا أهلا ، بعضنا لبعض . كانت كأنها شخص غريب جمعنى به الظروف صدفة فى الطريق . لعلنى كنت مخلوقا غريبا ، أو لعل أمى كانت غريبة لا أدرى . لم نكن نتحدث كثيرا[٣] .

(١) موسم الهجره الى الشمال ، ص ٩ .
(٢) الرواية ، ص ص ١٧ — ١٨ .
(٣) موسم الهجره إلى الشمال ، ص ٢٣ .

وإذا كانت هذه الغربة قد ولدت لديه شعوراً عدائيا تجاه الآخر ، فقد منحته من ناحية أخرى « احساسا دافئا بأنه حر » فلم يكن خاضعا لسلطان ماضى او لسلطة أب ... « ليس ثمة مخلوق أب أو أم ، يربطنى كالوتد إلى بقعة معينة ومحيط معين »(١) .

ويندفع مصطفى سعيد ، وعيا متحداً بسلسلة الحركات اليومية ، ومع هذا لايعرف الكره أو الفرح . لقد قيضت له الصدفة قوما ساعدوه وأخذوا بيده فى كل مرحلة ، ومع هذا فلم يشعر « تجاههم بأى احساس بالجميل »(٢) :

وكل مايذكره من خلال وعيه المبلد هذا ، أن أمه عندما ودعته وهو يتأهب للسفر إلى القاهرة طلبا للعلم ، قالت له « افعل ماتشاء . سافر أو ابق » أنت وشأنك . إنها حياتك وأنت حر فيها ، ويعقب مصطفى سعيد على حديث أمه بقوله : « كان ذلك وداعنا . لادموع ولا قبل ولا ضوضاء ، مخلوقان سارا شطراً من الطريق معاً ، ثم سلك كل منهما سبيله . وكان ذلك فى الواقع آخر ماقالته لى ، فإننى لم أرها بعد ذلك ... وركبت القطار . لم يلوح لى أحد بيده ، ولم تنهمر دموعى لفراق أحد . وضرب القطار فى الصحراء ففكرت قليلا فى البلد الذى خلفته ورائى فكان مثل جبل ضربت خيمتى عنده . وفى الصباح قلعت الأوتاد وأسرجت بعيرى »(٣) .

وتوالت بعد ذلك سلسلة الممارسات اليومية دون أن تزعجها ، حتى أوفر الانفعالات إنسانية . فهى حياة ، رغم مافيها من أحداث كثيرة : علاقات غرامية « نجاح فى الدراسة والعمل ، جريمة قتل . زواج وأولاد ، إلا أنها

---

(١) الرواية ، ص ٢٣

(٢) الرواية ، ص ٢٧ .

(٣) موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ص ٢٦ — ٢٧ .

بكل مافيها من أحداث تؤكد أن حياة مصطفى سعيد حياة لامعنى لها . أنها آلية مكونة من الترديد الأبدى للانفعال والأفكار الصغيرة العمياء ، لاتتقدم نحو هدف ، وإنما تثير الاشمئزاز بما تتضمنه من ترديد آلى ، وما تحتويه من دلالة على مضاعفة عزلة الانسان . يمضى مصطفى سعيد أغلب حياته مسافراً ، والسفر غربة تكشف عن مقولة الخوف الوجودى ، إذ تجعلنا باستمرار بعيدين عن انتمائنا «ومحرومين من جميع متكآتنا ، ومنزوعة منا جميع أقنعتنا ، فإنما تكون بكليتنا على سطح نفوسنا[1] . يقول مصطفى سعيد «واستمرأت طيلة الرحلة ذلك الاحساس فى أنى فى لامكان ، وحدى ، أمامى وخلفى الأبد أو لاشىء (٢)

وحينما فكر مصطفى سعيد فى الاستقرار ، كان متغربا أيضا فى استقراره فقد اختار بلداً غريبا عنه ، وتزوج امرأة غريبة ، وكانت حياته — فى النهاية — فى هذه القرية رحلة سفر كرحلاته السابقة ، إذ يرحل غريقا بعد أن ترك فى مخلفاته شواهد غربته « ... كتب الاقتصاد والتاريخ والأدب . علم الحيوان . جيولوجيا . رياضيات . فلك » « كتب مجلدة بالجلد . كتب فى أغلفة من الورق . كتب قديمة مهلهلة . كتب كأنها خرجت من المطبعة لتوها . مجلدات ضخمة فى حجم شواهد القبور . كتب صغيرة مذهبة الحوافى فى حجم ورقه الكتشينة . توقيعات . إهداءات . كتب فى صناديق . كتب على الكراسى . كتب على الأرض ، (٣) مصطفى سعيد يضحك . مصطفى

---

(١) كامى : القفا والوجه، فصل الحب . انظر ص ١٢١ من كتاب كامو والتمرد لروبير دو لوبيه ، ترجمة سهيل ادريس .

(٢) موسم الهجرة الى الشمال ، ص ٣١ .

(٣) الرواية ص ١٣٨ .

سعيد يكتب . مصطفى سعيد يسبح . مصطفى سعيد فى مكان ما فى الريف . مصطفى سعيد فى الزى الجامعى . مصطفى سعيد يجدف فى السربنتاين . مصطفى سعيد فى تمثيلية الميلاد وعلى رأسه تاج . مصطفى سعيد يتوسط رجلا وامرأة . مصطفى سعيد لم يترك لحظة تمر إلا وسجلها للذكرى . للذكرى والتاريخ » (١)، ومذكراته التى كتب فى بعضها يقول عن إحدى علاقاته النسائية : « كأننى وهي على مسرح وحولنا ممثلون يؤدون أدواراً صغيرة : أنا بطل وهى بطلة . أطفئت الأنوار . وساد الظلام حولنا . وبقينا ، أنا وهى وحدنا وسط المسرح ينصب علينا ضوء وحيد . ورغم إدراكى أننى أكذب ، فقد كنت أحس أننى بطريقة ما أعنى ما أقول ، وأنها هى أيضا رغم كذبها ، فإن ماقالته هو الحقيقة . كانت تلك لحظة من لحظات النشوة النادرة التى أبيع بها عمرى كله . لحظة تتحول فيها الأكاذيب أمام عينيك إلى حقائق ، ويصير التاريخ قواداً ويتحول المهرج إلى سلطان »(٢) .

ويقتل مصطفى سعيد أثناء مقامه فى لندن إحدى نسائه بعد أن يتزوجها . وتبدو الجريمة والمحاكمة بالنسبة له ، أحاسيس جامدة لأحداث عارضة ، لقد أدرك ساعتها أن المبادىء الأخلاقية والاجتماعية ممتنعة عليه ، وأنه نموذج المخلوق العارى فى تغربه وحزنه .

يقول مصطفى سعيد للراوى حول هذه المرأة الانجليزية التى قتلها « كل شىء حدث قبل لقائى إياها كان ارهاصاً ، وكل شىء فعلته بعد أن قتلتها كان اعتذاراً لا لقتلها بل لأكذوبة حياتى » (٣) .

---

(١) الرواية ، ص ١٤٠

(٢) الرواية ، ص ١٤٥

(٣) الرواية ، ص ٣٣

لقد كانت حياته رغم امتلائها بالأحداث خالية من المعنى . « افعل كل شيء حتى أدخل المرأة فى فراشى ، ثم أسير إلى صيد آخر ، لم يكن فى نفسى قطرة من المرح »(١) .

وفى المحاكمة ، التى تشبه إلى حد كبير محـــاكمة مرسو فى غريب كامى وإحساسه أثناءها بأنه شخص آخر ، يقول مصطفى سعيد : « فى قاعة المحكمة الكبرى فى لندن ، جلست أسابيع أستمع إلى المحامين يتحدثون عنى ، كأنهم يتحدثون عن شخص لا يهمنى أمره » .

وعندما استجوبه المدعى العمومى ، يقول مصطفى « هـــذه المرة كان يصارع جثة » . ولم يجد مصطفى سعيد ما يقوله ردا على أسئلة المدعى العمومى سوى « لا أدرى » .

– هل تسببت فى انتحار آن همند

– لا أدرى

– وشيلا غرينود ؟

– لا أدرى

كان صوته كأنما يصلنى من عالم آخر « حتى لقد أراد أن يقف ويصرخ فى المحكمة « هذا المصطفى سعيد لا وجود له . إنه وهم . أكذوبة . وإننى أطلب منكم أن تحكموا بقتل الأكذوبة (٢) .

*

لم تكن حياة مصطفى سعيد ، رغم هذا الامتلاء إذن ، سوى عزلة لإنسان قد تورط فى موقفه وفى اختياره . وإن كل ما فى حياته ليس سوى يوميات

---

(١) الرواية ، ص ٣٣ .

(٢) الرواية ، ص ٣٦

آلية فقدت المعنى والقيمة وتحولت إلى حزن صادر عن غربة مهجورة، عزلته أمام نفسه وعزلته أمام الأنا الآخر . ولهذا ، وعلى الرغم من أن مصطفى سعيد لم يكن لديه أي احساس بالآخرين ، كان محبوبا من الآخرين ، وكان له أصدقاء منهم . لقد كان مصطفى سعيد فى هـــذا شبيه بمرسو بطل غريب كامى ، الذى كان ، غريبا على العالم ، ومع ذلك فإن العالم يمنحه بلا انقطاع ألوانه وعنايته ومجراه الكبير الهدئ » (١) .

وينتهى مصطفى سعيد ، كما بدأ، وحيدا غريبا حزينا ، تمثلا لما قاله قسيس حرة : « كلنا يابنى نسافر وحدنا فى نهاية الأمر » (١) .

*

اختار الطيب صالح لروايته بناء أسطوريا ، حاول أن يستفيد من اطار الغربة المادية وما يمكن أن تعكسه من غربة داخلية فى موقف التقاء الحضارتين الشرقية والغربية ، وما يتمخض عنه .

فمصطفى حسين والراوى – على مستوى الحدث – نموذجان مختلفان لخروج الشرقى وتعامله من خلال مزاجه وتكوينه الخاص مع أطر الحضارة الغربية ثم انعكاس هذا على موقف كل منهما .

فقد حاول مصطفى أن يصنع شيئا مهما بأن يغزو بشرقيته عمق المجتمع الغربى ، وأن ينتقم من سنوات الذل والاستعمار ، وانهـار فى النهاية عائدا إلى قرية بوطنه يمارس فيها يوميات عادية . أما الراوى فقضى سنوات الدراسة محاولا الاستفادة من علم الغرب ما استطاع ، وعاد إلى بلاده يبحث عن الجذور والإنتماء الحقيقى .

---

(١) روبير دو لوبيه : كامو والتمرد، ص ٧٤

وعلى هذا المستوى فى تفسير الحدث، كان الراوى امتدادا لمصطفى سعيد. لقد مات مصطفى غريقـا فى النيل فأنهى أسطورته بيده نهـاية مأساوية بعد أن استنبت امرأته ولدين ، سيتولى الراوى بعـــد ذلك مهمة استكمال تربيتهما .

فمصطفى سعيد من هذه الناحية ـ هو الجيل الأول الذى أربكته عوامل الحضارة الغربية . أما الراوى فهو الجيل الثانى الذى أخذ الأمور بتمهل وحذر وعليه من ثم أن يعى درس الأمس وأن يلقنه هو ودرس اليوم للجيل الجديد . خاصة وأن حسنة زوجة مصطفى سعيد وأم ولديه كانت تحمل للراوى شيئـا من الحب الدفين ، كما أنها رفضت وصاية «ود الريس» الرجل المسن المزواج على ولديها ، حينما أجبروها على الزواج به فقتلته وقتلت نفسها مفضلة هـذا المصير الذى اختارته على أن تكون حرثا لود الريس بما يمثله من جيل قديم متخلف يحمل قيما ومفاهيم تحرص السودان الجديدة على التخلص منها .

استغل الطيب صـالح هذه القضية التى ترددت كثيرا فى الأدب الروائى العربى منذ فترة مبكرة ، وحاول أن يوظف ماتحمله من غربة مادية فى تحريك غربة مصطفى سعيد الوجودية على النحو الذى أوضحناه . ويصبح ـ بهذا ـ موسم الهجرة إلى الشمال من خلال حس مصطفى سعيد عالما غريبا خاليا من المعنى والامتلاء ، رغم المحاولات التى تبذل لصنع أشياء ذات قيمة .

**

٦ ـ التمـرد :

قدم الطيب صالح فى عمله الذى تناولناه ـ موسم الهجرة إلى الشمال ـ هـ المعارضة بين المجتمع الحريص على المبادىء والانتماء والمعنى الذى يعطيه للحياة وبين الغريب الذى لا ينساق للعبة . ولكن مصطفى سعيد ، لم يستطع أن

يكتشف القيمة الحية الحقيقية وبالتالي لم يستطع أن يتقدم في غربته ليحقق مقولة الإنسان المتمرد . لقد كان مصطفى سعيد كما قدمه الطيب الصالح مخلوقا عارياً في بؤسه وفي غربته ، ولكنه لم يملك القـــوة التي تمكنه من أن يظل كذلك حتى النهاية .

استسلم مصطفى سعيد لعوامل القلق والضجر والخوف ، ولم يحاول أن يتسلح بأسباب هجوم على تلك القوى المعادية بتحرير وعيه من قيوده . أي أنه لم يستطع تحقيق مقولة الإنسان المتمرد ، ذلك الإنسان الذي يرى عبث العالم ولكنه يعي جيداً أنه ليس جزء منه ، ومن ثم يستطيع أن يحكم على حياته الخاصة كما يستطيع أن يبررها .

نرى مثل هذه الشخصية ممثـــلة في شخصية جعفر الراوي في قلب الليل لنجيب محفـوظ ، وفي شخصية فاروق الخولي في رواية المهـــاجر لمحمود حنفي ١٩٦٦ .

فاروق الخولي بطل « المهاجر » صورة أخرى من مرسو كامى ، فهو يمارس نثريات الحيـاة بوعي ضجر ملول لا تنفـع الانفعالات الاجتماعية في اخراجه من جموده هذا . « عنـدما خرج إلى الطريق ، كانت الشمس في أوج سطوعها ، فأحس بثقل فوق جفنيه وإحتقان في العينين ، وهبط فوق رأسه صداع خبيث . وحاول أن يتصل بصديقه محسن ، إلا أن محاولته باءت بالفشل ... ولم يفكر في معاودة الاتصال . » « ورجع إلى البيت كي ينام . ولكنه فشل بعد محاولات استغرقت نحو ساعة ، فغادر الشقة إلى الشارع مرة أخرى ، وجلس بإحدى المقـاهي . وظل يتنقل من مقهى إلى آخر . وفي حوالي الثالثة والنصف ، تنـاول بعض السندويتشات واختار إحدى دور العرض السينمائي ودخلها . غير أنه بعد مالا يزيد على ربع الساعة وجد

نفسه وسط ظلام القاعة ، شارداً عاجزاً عن متابعة ما يجرى أمامه ، ثم عاودته آلام ساقيه وظهره بصورة حادة . » (١)

فى هذه الحياة ، نلتقى بصورة الوضع البشرى كما يراه محمود حنفى. وهو وضع – كما تكشف الرواية – قائم على تفاعل غير حقيقى ، لأنه تفاعل مجرد من العمق الفكرى والعاطفى .

ولم يكتف محمود حنفى بتقديم هذا العالم إطاراً لعزلة وغربة بطله فاروق الخولى ، ولكنه أضاف إلى موقف بطله شعوراً واعياً مستيقظاً دفعه إلى محاولة الخلاص وإلى اتخاذ موقف المتمرد . حقيقة أصابه التشويه خلال إمتزاجه بآلية الحياةاليومية ، إلا أنه تمكن من خلال رفضه لاغراء الأمل ، من أن يكسب حريته . وهكذا اختار التمرد فى انتظار الموت بدلا من الإنتحار الذى غلب على نهاية مصطفى سعيد فى موسم الهجرة إلى الشمال ، ذلك أن الأنتحار رفض مؤقت للحياة . أما الرفض الدائم لها ، فهو ما اختاره فاروق الخولى ، حينما جعل وعيه يقوم بدور المراقب لدقائق تقليد ومحاكاة الحياة العبثية ، على نحو ما رأينا فى الجزء الذى سقناه للرواية من قبل .

فاروق الخولى إذن يحاول أن يجتاز أعتاب غربته باختيار موقف المتمرد وهكذا تنحصر المشكلة لديه « فى كيانين : أنا والعالم » (٢). وقد لاحظ الآخرون موقفه هذا المغاير ، فاستعدوا للدفاع عن مبادىء السلامة والأمان التى تقيم لهم حواجز واقية فى وجه المغامرة . تلك المغامرة التى تقود إنساناً ما من موقف الإنسان العبد – سيزيف – إلى أن يكون الإنسان

---

(١) محمود حنفى : المهاجر ، ص ص ٧ – ٨

(٢) المهاجر ، ص ٩

المتمرد (١) « أنت مخلوق يعشق النكد ، وما أظنك سوف تبلغ شيئا من النجاح . تريد أن تغير العالم ؟ طول عمرك تجلب لنا المتاعب والمشقات . إن أمثالك لا يستريحون إلا عندما يلحقون بأسرهم العار » (٢)

٥

أدرك فاروق الخولى أن الانسان بما يفعل لا بما يقول ، وأنه فى النهاية شيء تافه . ومن ثم استعد للوقوف فى وجه العالم الذى خلا من الشيء الحقيقى إلا المنغصات . ورأى أن عليه أن يعيش مع الزمن ، وأن يموت معه ، فكل شيء بلا جدوى حتى الفعل نفسه إلا إذا تمكنا من أن نعيد خلق الانسان والأرض .

وهكذا اتجه فاروق الخولي إلى أن يضع وضوحه وسط ما ينفيه ويسحقه فى هذا التكرار، محاولا التصرف، كما لو كان سيعيد صنع الآخرين . لقد جمع كتب التاريخ من تلاميذه « حتى تكومت إلى جوارى كومة من الكتب ذات شكل منفر مزري . وعندئذ وبشيء من الاضطراب فى يدى ، سحبت زجاجة الكيروسين من تجويف الحقيبة ، ورفعت سدادتها ، ورحت أسكب ما فيها فوق الكتب بحرص متوتر . وعند ذلك كان التلاميذ قد بدأوا يكتشفون أن شيئا غير عادى يقع أمام أبصارهم ، فبهتوا تماماً ، وملأهم الذعر عندما سمعونى أخاطبهم قائلا : إننى أحرق هذه الكتب أمامهم لكى يعرفوا أنها لا تحوى إلا الأكاذيب (٣) ولكنه لم يتمكن إزاء تحدى الآخر من تحقيق فعل التغيير ، « واستقر فى يقينه اعتقاد مطلق بأن البشر

---

(١) انظر، كامو والتمرد ' ص ٧٤ .

(٢) المهاجر، ص ٩

(٣) الرواية ، ص‌ص ١٣ — ١٤

جميعاً بؤساء وغير مذنبين ، وأن عليه منذ اليوم ألا يبالي أو يكترث بأى شيء وأن ينطلق وسط الجميع متحرراً من العواطف والأفكار على حد سواء [١] .

أما الموت ، ذلك المصير الذى يثير تمرده ، ويستهلك صبره ، فمن الممكن اخضاعه بطلبه من خلال شجاعة المتمرد : « سوف أنتظر موتى ، لا أكثر ولا أقل » [٢] . وحتى يأتى الموت ، فليس « له منذ الآن غير طريق واحد ، صفتاه الحرية واللامبالاة ، بشرط أن يكون حذراً . [٣]

وهكذا « نام مترع النفس بنشوة تولدت من إحساسه باقتراب الموت ، وبأن القضايا التى لا حل لها ، والتى سئمها ، آن لها أن تغادره إلى الأبد » [٤]

•

وهكذا قدم محمود حنفى فى روايته المهاجر مقولة المتمرد الوجودى من خلال شخصية فاروق الخولي . لقد عاش فاروق الخولى كما رأينا وجوده على ما عنده فقط بلا ضعف فى عالم بلا مستقبل ، ولذلك لم يأبه لشيء إيمانا منه بأنه لا شيء يبقى بعدك . فالحياة حرب ، والحرب كما يقول كامى « لا يمكن الغاؤها . ولا بد أن نعيشها أو نموت بسببها » . [٥]

* °

٧ ـ ملاحظات أخيرة :

تنارات الرواية الوجودية فى الأدب العربى المعاصر ـ كما رأينا ـ العديد

---

(١) الرواية ، ص ١٧

(٢) الرواية ، ص ١٢

(٣) المهاجر ، ص ٢١

(٢) الرواية ، ص ٢١

(٥) البير كامى : اسطورة سيسيف ، ترجمة عبد المنعم الحفني ، ص ٩٦

من المقولات التي طرحتها الفلسفات والروايات الوجودية الغربية .

وقد حاولنا من خلال العرض السابق أن نقدم هذه المقولات من خلال نماذج من الرواية الوجودية في الأدب العربي المعاصر، فرأينا كيف حاولت أعمال جبرا ابراهيم جبرا وسهيل إدريس وإسماعيل فهد إسماعيل أن تكتشف هذا العالم الوجودي القائم على الصدفة ، والذي يرى الوجود في الحاضر ، حيث لا شيء وراء المظاهر الوجودية الحاضرة . ورأينا كذلك كيف تعرفت هذه الأعمال على مقولات الذاتية والارادة والمسئولية والقلق .

ثم حاولنا أن نفصل القول ، فرأينا مقولة الوجود النازع إلى الموت في أعمال نجيب محفوظ ، ورأينا القلق والحزن والسقوط في أعمال ليلى عسيران وليلى بعلبكي ، ثم الاغتراب في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ، وأخيراً موقف المتمرد في مهاجر محمود حنفي .

استخدمت هذه الأعمال وأمثالها أسلوب بناء ، حاول أن يجمع بين وعي البطل ووعي المؤلف .

واستطاع كتاب هذه الروايات أن يقدموا من خلال وعي البطل ، ذلك العالم الوجودي بما فيه من مقـــولات وما يتضمنه من مواقف للانسان الوجودي . واستطاعوا من خلال وعي المؤلف أن يقدموا نثريات الحياة بالمراقبة في حيده تامة ، في محاولة منهم لتقديم تقاليد للحياة العبثية خارج وعي أبطالهم الوجوديين . قدم هذا الوعي المراقب ، وهو وعي المؤلف ـ الواقع العبثي الذي يتنزه بطل الرواية على شاطئه ، على نحو ما نرى في المقطع التالي من رواية المهاجر لمحمود حنفي .

« عاد إلى البيت بعد جولة لم يستقر فيها على شيء . كان حريصاً على النقود الباقية معه ، فاكتفى بالسير في الشوارع متحاملا على نفسه حتى أنهك

ولم يهتم بتناول الطعام كعادته ، فقط تذكر أن سجائره أوشكت على النفاذ فابتـاع علبة جديدة قبل أن يصعد إلى البيت . وقد وجد نفسه مرة أخرى بعد أن خلع ملابسه وارتمى متهالكا فوق السرير ، مواجها بالسؤال الذى بلا إجابة : ما الفرق بين الحرية والضياع ؟ وكان السؤال مفجراً لإعصار كاسح زلزل أعماقه » (١) .

أما فى لحظـــات الاستبطان والكشف ، فإن الاعتماد على وعى البطل يكون الأنسب لهذا . وهكذا نتعرف على صوت الأعماق عند فاروق الخولى بطل المهاجر . من خلال مستويات وعيه فى مثل « لا أسمح لنفسى أن أستمر فى هذه اللعبة السمجة . الرغبة تمزقك . والعقد فى داخلك تمرض نفسك . امرأة الحريم لا زالت قابعـة متسلطة فى أعماقك رغم خطواتك الجريئة . بل ليست جريئة . إنها مجرد خطأ فى الحساب . عندما منحـــك صك الأمان — شريعة الله كما تقولين — ، وجدت نزعتك المحمومة متنفسا للانطلاق . تلك هى المسألة ببساطة . وقد لفظك بعد أن تشبع منك أو سئمك . حيلة عادية جداً ، وسلوك منتشر هذه الأيام . ماذا بعد ذلك تريدين منى ؟ سوف يخيب ظنك بالتأكـيد . لأنى بغض النظر عن احترامى أو عـدم احترامى لك ، ميت » (٢) .

---

(١) محمود حنفى : المهاجر ، ص ص ٣٨ — ٣٩

(٢) ص ص ٦٦ — ٦٧

الفصل الثالث

الرواية التجريبية

١ ـ الرواية التجريبية :

الرواية التجريبية فى الواقع ، رواية شكل . فهى تجارب قليلة حاولت العبث بالشكل الروائى المألوف ، وصولا إلى تحقيق أمثل لمفهوم لا معقولية الوجود . أى انها اتجاه يسعى إلى احداث التغيير الشامل لإعادة اكتشاف الوجود فى شكل ملائم ، يعكس الحقيقة الجديدة المكتشفة .

حقيقة أن البطل فى هذه الرواية التجريبية ، يلتقى مع البطل الوجودى فى كونهما يتحركان فى ظروف تخلو من تأثير المعايير الاجتماعية Collective norms الا أن وسيلة كل بطل فى البحث عن وضعيته اللا معيارية normlessness تختلف .

فقد رأينا البطل الوجودى يلجأ إلى نوع من التخاطب الداخلى التلقائى دون أن يغفل ما أسميناه بوعى المؤلف الذى يرصد ظواهر الخارج فى موضوعية

محايدة وكان هذا متمشيا مع منهج الوجودى الذى يسعى دائما إلى أن يحقق لنفسه مشاعر الحيدة التى تطل على الوجود من عل .

أما البطل فى الرواية التجريبية — هنا — فهو مشغول كليـة بمخاطبة عالم الداخل الذاتى والأسطورى .

وقد إندفعت تجارب هؤلاء الروائيين إلى ممارسة ألوان جديدة ومبتكرة وغير مألوفة ، لتحقيق مفهوم الحقيقة الجديدة المكتشفة . ومن ثم تميزت هذه الأعمال بأنها أعمال فردية ، تعكس وجهات نظر خاصة ، وتتسم بالجـــــرأة وعدم التقيد بنظام أو اتجاه معين .

وتصبح القواعد الروائية التى يهتدى إليها كل روائى هنا ، قواعد خاصة به لا يشترك معه فيها أحد فى الغالب .

•

وربما تكون هذه الرواية التجريبية قـد استفادت من مسرح العبث عند يونسكو وبيكيت وآرثر أداموف وجان فوتير وجان جينيه وغـيرهم .[1] كما يمكننا أن نلمح فى هذه الرواية أيضا ، تأثير الاستفادة من مدارس التصوير المعاصرة وخاصة التكعيبية والسريالية على نحو ما نرى فى أعمال بيكاسو وبول كلى وموندريان وكاندينسكى . ويمكننا كذلك أن نرى فى هـذه الرواية التجريبيـة ، استفادة طيبه من اسلوب المدرسة السينمائية الجديدة فى المونتاج والاخراج ، وخاصة أسلوب الموجه الجديدة فى السينما الفرنسية فى أعمال آلان رينيه وربنيه كلير والكسندر أسترول [2] .

---

(١) انظر ، أوجين يونسكو . لمحمد جمه ومحمود حجازى ، ص ٨ وما بعدها

(٢) انظر ، روى أرميس : مدخل إلى السينما الفرنسية الجديدة ، ترجمة هاشم النحاس ، مجلة الأقلام العراقية ، شباط ١٩٧٩ ، ص ٤٣ وما بعدها .

والملاحظ أن محصول هذه الرواية فى الأدب العربى المعاصر ، محصول قليل ، يضم بعضاً من انتاج كتاب لم يتفرغوا كلية لهذه الروايات التجريبية.

ومن أشهر كتاب الرواية التجريبية فى الأدب العربى المعاصر : عبدالرحمن الربيعى فى العراق (الأنهار - الوشم) وفاضل العزاوى فى سوريا (مخلوقات فاضل العزاوى الجميلة - القلعة الخامسة) وعز الدين المدنى فى تونس (العدوان) . وأحمد المدينى فى المغرب (زمن بين الولادة والخالق) ونعيم عطية (المصباح والمرآة - ليل آخر) ومحمود عوض عبد العال (سكر مر - عين سمكة) ومحمد الصاري (أوديسا الصعود والهبوط والحب) ومجد الراوى (عبر الليل نحو النهار - الجد الأكبر منصور) فى مصر .

اتجهت الرواية التجريبية فى أعمال هؤلاء الروائيين وأمثالهم إلى تحكيم قوى الحدس واللقانة فى اعادة اكتشاف حقيقة الوجود . وحاول هؤلاء الروائيون أن يحققوا فى أعمالهم حرية الفكر وحرية الشكل من خلال نظرة تتفق مع ما يقوله كولن ويلسون من « أن الإنسان متداخل فى العالم على عدة مستويات . فضوء وعيه يلتقط الإنتباه كمصباح يكشف عن أشياء وحيدة فى كهف مظلم » . (١)

ولهذا كان من الطبيعى أن يبدو البطل في هذه الأعمال التجريبية نموذجاً لما يطلق عليه علماء النفس اسم المزاج الانفصالى . (٢) فهو ذلك الجواب غير المنسجم ، مرتكب الأفعال اللا منطقية . أما عالمه ، فهو عالم التأمل الداخلى الذى يُكوّن النشاط اللا واعى له .

وما أشبه هذا العالم بما تقوله سيمون دى بوفوار فى الجزء الثانى من سيرة

---

(١) ما بعد اللا منتمى ، ص ١٧٨

(٢) انظر ، والاس فولى : عصر السريالية ، ترجمة خالدة سعيد ، ص ١٩

حياتها عن تجربة تعاطى سارتر لدواء مخدر بسبب الهذيان . تقول مدام دى بوفوار عن هذه التجربة التى نرى فيها صورة طيبة لمكونات العالم الاسطورى الذى تقدمه الرواية التجريبية : « الأشياء تغيرت أمام عينيه بشكل مرعب حاد فقد تحولت المظلات إلى طيور جارحة . والأحذية انقلبت لتكون هياكل عظمية . وكست الوجوه ملامح بدائية وحشية . وأبعد من زاوية عينيه فقط ووراءه ، ماجت سراطين وحيوانات متعددة الأرجل كالحة . كان كمن يضع فى قدمه حذاء من جلد التمساح ، ينتهى شريطه بأشياء كثمرات البلوط . كان يتوقع انقلابها إلى خنافس عملاقة فى أية لحظة . وهناك انتصب إنسان الغابة الذى احتفظ بوجهه المشمئز ملتصقاً بالنافذة . بعد ذلك بأيام تشوهت مقدرته البصرية . البيوت حملت وجوهاً بغيضة وكل الخدود والعيون تكومت كأكوام بشاعة ، وتعلقت عيناه بوجــود الساعات التى يجتازها متوقعا أن ينبثق منها وجه بوم . وهذا ما حدث دائما . كان يعلم عن يقين بأن الأشياء كلها ، لم تكن الا فى الواقع الا بيوتا وساعات . ولن يستطيع أحد أن يقول بأنه آمن بعيونها ومعدها الحيوانية الفاغرة . ولكنه قد يأتى الوقت الذى سيؤمن بها . وقد يأتى اليوم الذى يقتنع فيه أن جراد البحر يخب خلفه » . (1)

إن هذه الصورة التى حاولت بها مدام دى بوفوار أن تقدم حالة من حالات الغثيان بما فيها من عمليات مسخ وتشويه وتحويل تمت فى حالة من حالات التخيل الحر للعقل ، هذه الصورة على نحو ما رأيناها — هى ما نراها فى الرواية التجريبية المعاصرة . فقد سعت هذه الرواية إلى الرجوع بالانسان لعوالمه المجهولة الكائنة فيما قبل الولادة ، وفيما بعد الموت . وحاولت — هذه الرواية —

(1) نقلا عن كولن ويلسون : ما بعد اللا منتمى ، ص ص ١٢٩ — ١٣٠

أن تنشط ذاكرة الإنسان ، لتقول كل شيء عن عصر ما قبل الزمان ، حيث التحرر من كل القيود والقواعد ، وحيث يكون الإنسان أصدق ما يكون. وفي هذه اللحظة ، يتلاقى الكون كله في حركة متفاعلة صادقة لا يستحيل فيها شيء . فيصبح بالامكان كما يقول أوجين يونسكو أن « تظهر السحلفاة على المسرح ثم تتحول إلى جواد ثم قبعة وأغنية وتنين ونافورة ماء » (١)

•

ومن الطبيعي — وفقا لهذا — أن يسيطر الغموض ، على هـــذه الرواية التجريبية . فقد ضاع منها كل ما هو منطقي ، وأصبحت خليطاً من أشياء كثيرة متناثرة هي مزيج من تلاحم الذهن بالذاكرة . وتحولت فيها اللغة إلى شذرات متقطعة يسيطر عليها عدم الاستقرار ، كما يسودها الافتقار إلى المنطقية .

وقد نتج عن هذا انصراف جمهور القراء عن هـــذا اللون من الكتابات الروائية ، التي لا يستسيغها أغلبهم نتيجة المشقة التي يجدونها في فهمها .

لقد نجم غموض الشكل الفني في هذه الرواية التجريبية — في الواقع — عن غموض محتواها . فهو محتوى يسعى إلى تقديم تجربة الإنسان المتصنع كما ترى والاس فاولي في حديثها عن السريالية ، وهـو الإنسان « الذي يتحتم عليه أن يرى العالم . وأن يعيش في مركزه وأن يبقى مع ذلك مختبئا فيه باستمرار » (٢) وهذا قريب مما نراه في تشكيل محمود عوض عبد العال لعالمه الروائي . وفي ضوء هذا ، تبدو العزلة وكأنها من طبيعـة دينية ، فتشبه إلى حد كبير تجربة التهيؤ والغفران الصوفية . وهو ما نجده في تجارب محمد الراوي . ويتمتع هذا الإنسان المتصنع كما تقول والاس فاولي — أيضا — « بذكاء نفاذ

---

(١) محمد حمه : أوجين يونسكو ، ص ١٦

(٢) عصر السريالية ، ص ٤٦

وحساسية وخلق ناضجين . لكنه يلمح أبداً إلى برودة الشاعر وقسوة الطباع وانعدام الحساسية والإنغلاق . وهذا قناع محكوم عليه أن يصنعه كل يوم لكى لا يكشف نفسه بين الناس . وهكذا يتعلم المتصنع كيف يتصنع العداء واللا مبالاة حتى يصيرا طبيعيين فيه ، [١] وهو ما ستراه إلى حد ما فى رؤيا نعيم عطية الكابوسيه التى تكشف عن تجربة الاغتراب عن الذات ، ويمكننا أيضا أن نرى هذه الرؤيا فى عالم محمد الصاوى الأسطورى .

ومع اتجاه كل كاتب من هؤلاء إلى تقديم جانب من جوانب تجربة المتصنع ، كما تحدثت عنها والاس فاولى . بإعتبار المتصنع هو الإنسان الذى يعكس المزاج السريالى ، الا أن تجربة كل واحد منهم تظل عالماً فريداً خاصاً يسعى إلى اكتشاف لغته الجديدة الكامنة فى ذاته الأسطورية .

هكذا نرى محمد الراوى يعتمد فى روايتيه على أسلوب الرؤيا الداخلية والاستبطان الذاتى واستخدام اكثر من مستوى وعى فى العمل . واتجه محمود عوض عبد العال إلى البحث عن لا وعى متصال عام يضم فى داخله عدداً من مستويات الوعى واللا وعى لعدد من الشخصيات . على حين حاول نعيم عطية أن يستخدم أسلوب المسخ والتشويه والتحويل فى لغة تجريدية تحاول أن تقدم عالما أسطورياً ، نجح محمد الصاوى فى صياغته صياغة متكاملة فى روايته .

*

٢ ـ محمد الراوى بين الرؤيا الاجتماعية وعزلة التهيؤ والغفران :

يقف محمد الراوى حائرا بين الرؤيا الوجودية ، و بين الرؤيا عند الواقعيين

---

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٠

التقدميين . فعالم الراوى فى روايتيه . عبر الليل نحو النهار ١٩٧٥ والجد الأكبر منصور . ١٩٨٠ ، عالم من الغربة المجردة من الإنسانية ، يعيشه البطل بوعى كامل لأبعاده ، ولكنه يتسلح دوماً بأمل لا ينتهى . هكذا يطالعنا الأمل بين الخراب والدمار الذى لف المدينة فى رواية عبر الليل نحو النهار ، حتى أن النباتات الخضراء قد نمت بين أكوام قطع الحجارة والأخشاب والحديد «عبر فتحة الجدار المستديرة الواسعة ، ومن خلال النوافذ التى فقدت أطـــرها ، تمددت فروع كثيفة من النباتات المتسلقة بأوراقها الخضراء الداكنة ، هابطة من أعلى الجدار ، من فجوات النوافذ والفوهات والفتحات التى صنعتها القذائف ، متجهة نحو الشارع الملاصق للميدان زاحفة فوقه » (١) . بل إن عنوان الرواية نفسه يشى بهذا الأمل المترقب .

وفى رواية « الجد الأكبر منصور » يتهيأ الشيخ منصور إلى عزلة وجودية متحررة من الاتصال بالخارج . أو كما تقول الرؤيا له « إذا أردت لروحك أن تنمو يجب أن تحرر نفسك من الطاعة والاحترام » (٢) ولكنه مع هذا يبدو وكأنه يتحمل فى صبر مسئولية أخطاء البشر ، فيدفع ثمن أخطائهم صلباً مسيحياً ليعود ويبعث من جديد فى رحم سارة فيخلصها هى الأخرى من خطيئتها بالميلاد الجديد . .

وبشكل عام ، يخوض البطل عند الراوى معركة لا يعـرف نتيجتها ، من أجل اكتشافه مغزى الحياة والتعرف على دوره فيها ، وتنتهى المعركة بالنسبة إليه وقد أصبح المتهم والمدعى فى آن واحد ، فيستسلم للسبات.

---

(١) محمد الراوى : عبر الليل نحو النهار ، ص ص ٨ — ٩

(٢) محمد الراوى : الجد الأكبر منصور ، ص ٨

وبسبب هذا التردد بين الاغتراب وعالمه وبين محاولة البصر بالتفاعل وتقديم الحلول الايجابية ، تردد الشكل الروائى لديه فكان مزيجاً من مستويات وعى ولا وعى أبطاله، ومن نسيج البناء الأسطورى الذى يجمع بين الواقع والخيال والذاكرة ، ومن محاولة الكاتب لتقديم الحركة الخارجية للفعل والشخصية . وهكذا نجد الراوى فى روايتيه متردداً بين محاولة تقديم اسقاط موضوعى لعالم الداخل الباطنى بتحويله إلى عالم مرئيات،وبين الالتزام بالترابط المتتالى وفقاً لزمن معيارى.رغم أن الأحداث لديه فى النهاية كليات قائمة من الممكن الا تترابط ببعضها هذا الترابط التسلسلى.ويعكس هذا التردد فى الشكل عند الراوى من ناحية أخرى، توتراً بين الذات والموضوع لديه . وقد نتج عن هذا التوتر بين الذات والموضوع عند الراوى المغزى الاجتماعى فى عبر الليل يأتى النهار، والمغزى الدينى فى الجد الأكبر منصور .

وبالتالى تمثل روايتا محمد الراوى بداية التمرد على الشكل المـــألوف : ومحاولة البحث عن شكل جـــديد لرؤيا تكشف عن موقف محدد الأبعاد. وهو ما سنراه متمثلا أكثر فى أعمال محمود عوض عبد العال ونعيم عطية ومجيد الصاوى .

٣ ـ محمود عوض عبد العال واللا وعى العام :

قدم محمود عوض عبد العال فى روايتيه . سكر مر ١٩٧٠ ، وعين سمكة ١٩٨٠ ، عملا تجريبيا ، حاول به أن يقدم تجربة المتصنع الذى يعيش مركز الكون ببصيرة ترى كل الأبعـاد ، وتجمع فى لا وعيها ، وعى ولا وعى المجموع .

ويأخذ هذا اللا وعى العام فى روايتى محمود عوض ، دور البطـل الذى يبدو دائما شخصية اعتبارية ، وهو مع هذا شديد الحساسية متحرر من كل قيود الجاذبية يتسع مجال البصر والرؤيا لديه فى فعـل تأمل متعال .

وخارج قوانين الأمان والمكان والجاذبية ، قدم هذا اللاوعي المتعالي العام ، التجربة الظاهرة والباطنة لشخصيات روايتي : سكر مر وعين سمكة ، محققا النظام والترابط من خلال التشتت والفردية .

وهكذا لا تكون الرواية مجرد وعي لبطل كابراهيم زنوبيا أو عصام الزجاج أو ناهد أو عم سلطان البواب أو مسيو نانا في رواية سكر مر ، وإنما هناك لاوعي عام استطاع من خلال التركيز الأشد أن يتواصل مع مستويات وعي كل فرد، وبالتالي أن يجعل من هذه المستويات شيئا موضوعيا

ويبدو أن هذا اللاوعي العام لم يتمكن في رواية سكر مر من أن يحقق تمام الاستغراق في التركيز ، مما نرى آثاره في تصوير المؤلف لبعض الأحداث الواقعية الخارجية . وقد أثر هذا بالتالي على الرواية التي كانت على قدر لا بأس به من الوضوح والمنطقية على نحو ما رأينا في عملي محمد الراوي من قبل . أما في « عين سمكة » ، فإن هذا اللاوعي العام يبدو بوضوح مخلوقاً حياً متعالياً ، يمتلك قدرة غير عادية — وأكثر من تلك التي تمالكها عادة — على التركيز فيما وراء وأمام الحاضر .

في رواية « عين سمكة » يبدو هذا اللاوعي العام أقرب إلى تجسيد فكرة التواصل عن بعد من خلال نوع من الصمت الداخلي العميق الذي يصبح يخلق نوع جديد من ادراك المعنى .

ومن خلال هذه الذاكرة ، قدم محمود عوض عبد العال ، باطن شخصيات عمله كشخصيات مغلقة على نفسها ومحصورة بين سجنين: السجن الداخلي لكل منها ، والسجن الخارجي الذي يجمعها والذي ألقاها فيه المؤلف .

تحاول رواية عين سمكة إذن أن تقدم مستويات وعي شخصياتها المرصودة من خلال اللاوعي العام ، عن طريق مجموعة من الصور الرمزية التشكيلية

التى يغلب عليها التأثر الأكثر بخطوط فن التصوير المعاصر ، وخاصة المدرسة التكعيبية والمدرسه السريالية .

فالرواية لا تهتم هنا بالموقف من خلال الحدث النامى المتطور وما يرتبط به من حرفية بناء ومن عقدة وغيرها ، وإنما الموقف فى عين سمكة يأتى من خلال محاولة ايجاد علاقة توحد وترابط بين مجموع الصور الداخلية بما تحمله كل صورة من مثيرات انفعالية .

فى اللوحة الأولى نتعرف على عالم البطلة ، الذى يحكم ، من فعلها الخارجى اطار العمل . وهو الزمن الذى استغرقته — كفتاة ليل — فى محاولة التظاهر بعقد رباط حذائها انتظاراً لمن يناديها فى هذه الليلة الشتوية .

واللوحة هنا عامرة بالخطوط التى تكشف عنها الذاكرة ، والتى ترسم عالماً تافهاً بيومياته وذكرياته ، تسيطر عليه ألوان من الذعر المنكمش وخطوط محملة بالغيوم وسحب الرعد وخلفية اللوحة خلاء ممتد من خلال اضاءة ليست كافية وفى عمق اللوحة تبرز صورة الأب يضاجع حفيد أخيه وبائع السردين المملح يسقط ميتاً أمام عربته وصراصير البيت الناضجة تمضى من المطبخ إلى الحمام ومقابر أبى النور بالاسكندرية يصفعها زعيق القطارات المسافرة وآثار عقاب الأم على الجسد المريض علامات مستديرة غائرة . وشاب يطارد شهوة تبدأ فى التفتح .

وبعد أن تحدد لهذه اللوحة مكوناتها ، ينتقل المؤلف من خلال اللاوعى العام لديه ، إلى لوحة تشكيلية ثانية . فى مقدمة اللوحة عجوز شاحب لم يتناول فطوره بعد . على ملامحه مظاهر نوبات ربو حادة ، يسعى العجوز مع منادى يبحثان عن ابنة العجوز التى تاهت فى زحمة الضباب البطىء . أما خلفية اللوحة ، فعالم متشابك المعالم ، منديل العجوز الذى يتحول فى كفه ثعبانة

حرة وقرداً أخرى وطفلا ثالثة . وجدة عجوز الملامح تعلم حفيدها طقوس وتقاليد الجماعة ، وتلقنه ميراث الآباء . والحارة تتزنر فيها بيوت بلا ملامح ، مجدولة من حصير البؤس : وصفارات الانذار تعلن الاستعداد لطلقات مدفعية الطيران المزلزلة . ومن بعيد تضاءلت أشرطة محارب قديم يرتدى خوفه . وقط ضخم الوجه يحب الشطة الحمراء والسمك المملح .

وتأتى اللوحة الثالثة بعد ذلك . خلفية اللوحة بيت للطالبات تعيه ذاكرة مكسورة الحراب ترتدى ثوباً حزينا غير معطر ، وتتناثر فى أرجاء اللوحة أشلاء من الخطوط : طفل فى لون الدم يُجرّ من تحت عجلات ترام . وعجوز يدخل المسجد وقـــد أمسك سرواله بيده من السقوط وحيداً فى شرفات الأبدية وبيده قبقا به . وعيون الرجال فى شارعها المتورم بالحراب المكسورة معلقة على قلق لم يتمرن بعد على حمل أعضائه . ومقابر أبى النور فى نهـاية الحارة شواهد خيبة الأمل .

أما اللوحة الرابعة ، فمشهد لمخبأ « حجرة شبه دائرية ، جدرانها وحشية الملامح . من حجر . يتدلى من السقف مصباح كهربى وحيد . هوايات خارجة من السقف باب حديدى . وفتحات ضيقة إلى اليمين » [1] .

وفى هذا المشهد ، تتناثر سائر مكونات اللوحة . جمـــع مذعور يضم المنادى والأب وطفلا وعجوزاً وسيدة وقروية وطفلة وحوذياً مع حمـاره وفتاة ومقطوع الأنفاس . يتناثر فـوق ملامحهم ـ أشلاء من مستحضرات اللحظة . فبدت كل شخصية ، وقـد افترس الرعب ملامحهـا ، قلقة متوترة مذعورة أما خارج المخبأ ، فقد صوتت المخاوف فى المدينة منذرة بالحـــرب ، وتناثر دوى القذائف والانفجارات ، وحاصر التهدم عالم الداخل .

---

(١) محمود عوض عبد العال : عين سمكة ، ص ١٦

وأمامهم ـ أمام الشخصيات ـ انتشرت وثيقة موتهم البطيء في المخبأ المسدود . كتبوها بذعرهم . « بشر نحن . صوتنا بما فيه الكفاية . أخطأنا في دخول هذا المخبأ . نحونا استرق السمع . تجمعت ضدنا كل المحن وسدت علينا منافذ الخروج . في الجحيم نحن،الا احساسنا الذى نكتب إليك منه . نرجوك يا مخلصناالآدميتنا . مصابينا متورمة . مقيدون في بركة من بول حمار . معنا عجوز طيب يبلغك تحياته. مريض طفل وطفلة قد تعبا من البكاء. تتسلل مشاعرك في دمائك ، وأفكارنا معها منذ الجـد الأول . من النبض الواسع الحزين ، يا مخلص الحزن . القاء تحية عليك في مثل هذه الظروف شيء يميز عصرنا وجيلنا . في انتظار جهدك . صراخنا يأتيك . لا تبصق على حظنا نحن » (١) .

وتأتى اللوحة الخامسة من نور النهار الشاحب في رحابةمصفرة . وحارات مقفلة بصناديق قمامة . وعالم العيون المستغربة . ولعنات متناثرة . وقطط تعبر الحارات بخوف . وطفل جائـع يتنفس من معدته . ومتشردة سوداء تشرب الكحول لصق سور كنيسة باكوس . وفي حجرة متهرئة تضاجع فتاة صديقتها . وطفل ابن العم الذى ضاجعه الأب يحمل على ظهره تميمة . وثرثرة نساء بائعي المخدرات . والقطار الداخل يصفـر منفلتا من حضن العمائر الواقفة .

وتتوالى اللوحات على هذا النحو ويستخدم المؤلف فاصلا بينها هو زمن حدوث فعل خارجي يتتبع من خلاله تطور حركة في زمن خارجي حيث تنشغل ـ كما قلنا ـ فتاة ليل في محاولة عقد رباط حذائهـا في ليـلة شتوية

---

(١) عين سمكة ، ص ص ٢٦ ـ ٢٧

انتظاراً لمن يلتقطها .

وكما لاحظنا ، من خلال عرضنا لعدد من هذه اللوحات ، فإن الكاتب يستخدم أسلوب التشكيليين المعاصرين في عرض مكونات لوحة تقترب كثيراً بكلماتها من خصائص فن التصوير ، محاولا في كل لوحة منها أن يقدم مثيرات انفعالية خاصة ، تنمو من خلال متابعة المشاهد في اللوحات حتى نهاية العمل.

إن كل لوحة من هذه اللوحات — في الواقع — مجموعة من الصدمات الانفعالية التي تقرع بشدة وعي القارئ، لكي يتفتح على الحقيقة التي أرادها المؤلف . ووسيلة المؤلف إلى هذا لغة تصويرية ، تحاول أن تقدم الانفعال بالتجربة ، أكثر من اهتمامها بتقديم التجربة نفسها . فقد تحولت التجربة كوقائع مادية ، إلى رصيد انفعالي مختزن في اللاوعي ، وأصبحت لا تستدعى كوقائع ، وإنما كانفعال .

ومن خلال هذه اللوحات التي يستحضرها اللاوعي العام عند الكاتب ، نطل على عالم محمود عوض عبد العال ، فنراه عالماً مشوهاً مسخاً ، تتردد فيه أضواء الفكر العبثي ، ويسيطر عليه الاحساس باللاجدوى وانعدام الأمان. ويطارد الإنسان فيه ذعر متوحش ، يقتلع منه حسه بالآخر وحسه بنفسه ، فيبدو في النهاية غريبا ضائعاً مطروداً يبحث عن ملاذ حيث لا امل الا في الحب » (١) الذي يتلاشى هو الآخر . ويتحول الإنسان إلى الحى دون حراك (٢) . وينتهى كما تنتهى بطلة زمن حدوث الفعل الخارجى في عين سمكة ، مستباحة على جلباب عطن . ترتجف . تكح . المطر يتناسل في حارة

---

(١) عين سمكة، ص ص ٢٦— ٢٧

(٢) عين سمكة ، ص ٦٧

غارقة فى ظلام ثقيل . نهضت . خابية العينين على عتبة باب حديدى مغلق . مثلج . حذاؤها بين يديها . بلا ارتباط مع أحد . مدت أول خطوة فى الثانية تزحلقت . قدماها فى اتجاهين متضادين » (١) .

٥

٤ – نعيم عطيه والاغتراب عن الذات :

اتجه نعيم عطية فى رواية المرآة والمصباح ١٩٦٨ إلى تقديم دراما الإنسان، فى خلقه وسقوطه وانفصاله . وهى دراما يظهر فيها بوضوح قدر من التمثل لعالم افلاطون المثالى وللمبادىء الرومانسية ولبواعث الغربة الوجودية .

فى البدء كان الكون عامراً بالتوحد والاندماج والرعشات المقدسة التى تتولد من المعاينة الأولى والتى يحن إليها مؤمن ونواره، تحقيقا لما فى داخلهما من صورة مثالية عنه . تقول نواره لمؤمن أخيها وحبيبها وعشيقها: «اغرق نفسك فى الطبيعة. تأمل كيف تتكون البراعم . كيف تفتح الفراشة جناحيها . شاهد الطبيعة عن كثب . ودع أمنا الرؤوم تضمك إلى صدرها الشائك حتى تصبح فى ثرائها وحركتها ومضائها » « امض إلى الصخرة الحمراء. لا تصرخ من القيظ أو من البرد أو حتى من العطش . لا تشك . كن مثل الموج الذى يقبل الريح والمطر. يقبل الليل والشمس ، دون أن يتغير مثل كل ما يلحقه التغير والتلف » (٢).

ولكن الإنسان ارتكب خطيئته الكبرى ، وتحول بمقتضاها إلى مخلوق مسخ تطارده لعناته فى كل مكان وزمان .

وهذا العالم المسخ المشوه هو مايريد نعيم عطيه أن يقدمه لنا من خلال

(١) عين سمكه ، ص ١١٨

(٢) نعيم عطية : المرآة والمصباح ، ص ١٨

روايته . المرآة والمصباح ، عالما من الأشباح المنعكسة على مرآة مكسورة فى ظل مصباح كادت ذبالته أن تنطفىء .

يطلق المؤلف على أشخاص هذا العالم صفة الخدم ، ويقدمهم فى تكوينهم بما يقرب من أنذال سارتر . وعالم الخدم عند نعيم عطيه هو عالم الرجال العاديين الذين يحيون حياة كل يوم فى بلادة العادة . فلسفتهم فى ممارسة الحياة ، أنك « كلما اعتدت الأشياء وألفتها ، كلما سهلت حياتك » (١). ويحولون كل شىء إلى نظام وأمان اجتماعى، و« يحولون الأمور من مجرد أمان إلى برنامج عمل » (٢)

لكنك إذا نظرت داخل الصدور ، فستجد « تيها مظلماً . ليلا بلا نجوم سماء تخيم عليها الغيوم » . (٣) فهؤلاء النهابون « صعاليك نمامون . لصوص تافهون . مغتابون . رعاع أدنياء . قساة عديمو المسئولية . مصاصو دماء . ضائعون . ينخر فيهم السوس . مخابيل » . (٤) أما لحظات عمرهم فأنياب ومخالب ، ثمار بلا رحيق . أغصان جافة بلازهور ، شموع منطفئة » . (٥)

هكذا حلت بالإنسان اللعنة فى عالم المرآة والمصباح لنعيم عطيه منذ أن ارتكب خطيئته الأولى بالتمرد على قوى توحده فى عالم المثل بكل مظاهر الوجود ، ثم اندفع بعد ذلك فى سلسلة من الخطايا المتتالية أفسدت حياته وأحالته كائنا مسخاً مشوها .

لم يكتف الانسان « الخدم » عند نعيم عطيه بالانفصال عن عالم المثل ، بل إنه راح يتدخل فى الطبيعة مسخاً وتشويها ، فأحالها أسواراً

---

(١) المرآة والمصباح ، ص ٥٧

(٢) الرواية ، ص ٦٧

(٣) الرواية ، ص ٦٨

(٤) ص ٧٦

(٥) ص ٦٨

وأعمدة وبناءات،حجبت من الإنسان الرؤية الصافية والاحساس البكر ودفء الانصال والتواصل . تقول نوارة : لقد تغيرنا كثيراً . الأشجار قطعناها وغرزنا مكانها أعمدة النوافذ. سددناها فما عـــدنا ننظر إلى النجيمات في السماء الوضيئة » ، والحديقة «أرسينا فيها حوائط تحوطنا وأسواراً تخيفنا وتحمينا، وما الجدوى من الحديقة وماعدنا نقوى حتى على استنشاق نسمة نقية » .[1]

كذلك أحال الإنسان الحدم الحياة إلى ممارسة روتينية رتيبة ، يسيطر عليها المحاصرة اللزجة،فشاخت اللحظة والمشاعر . « الرتابة أفسدت طعم الحياة على الشفاه العجوز . ألفت العيون الضوء لم تعد تبصر الظلمة . لم تعد تلتفت إلى الذرات الوضيئة التي تعبر الأفق في ليالي الصيف » . [2]

في هذا العالم ، تفتح مؤمن ونواره قلباً إنسانياً جديداً ، صرخة في وجه هذا الوجود . لقد هالتها الرؤيا « المسوخ والغيلان تطبع القبـلات على شفاه الصبايا ،وترشف الدماء من أعناقهن والنساء العاريات يرقصن رقصة المنايا».[3] أما زمن الحب والتوحد بالوجود، فقد ولى من بعيد « وولت معه تلك السعادة الطاهرة العميقة ، وحل محلها العار والخجل » . [4]

هكذا يكتشف الراوي أنه يقف في الخرائب وحيداً . وهـو وإن كان يشعر في صوت الأب أنه القوة الدافعة والذرة والطاقة والضمير اليقظ والأذنان المرهفتان والساعد البتار ، الا أنه لم يستطع أن يفعل شيئا أمام هذا العالم القذر الذي استشرى بفساده وظلمه ، وأصبحت أنتن الأشياء وأحقـرها هي التي

---

(١) الرواية ص ١٩

(٢) الرواية ص ٤٨

(٣) ص ٤٩

(٤) ص ٥٦

تسيطر على الطبيعة وتملك زمامها ؟ (١)

كانت النتيجة أن شعر الإنسان الرائى عند نعيم عطية بالغربة في هذا العالم الذى يعيش معه ، وبمحاصرة هذا العالم له واقتحامه لوجوده الخاص . هكذا كانت تطارده دائما أنوف الرجال الخـــدم ، يدسونها فى فتحات الأبواب ويتسللون بها خلفه ويدبرون له بها المؤامرات .

عند ذلك لم يجد الرائى ســوى نفسه ينسحب إليها ، بعد أن حالت جهود الرجال الخدم بينه وبين النجاة بأمله إلى رحابة الطبيعة .

انسحب الرائى إلى الداخل فى محاولة لتحقيق الانفلات من هذا الواقع المسخ. هكذا تعالى الصوت كما لو كان طعنات خنجر يمزق قلب نواره : لماذا لاتنفصلين عنهم وتكونين سيدة نفسك ، (٢) أملا فى العثور على مبرر أقوى للتشبث بالحياة فالحياه رسالة ، ووجودنا ليس عبثا لاطائل من ورائه . (٣)

وفى تجربة الانسحاب ، تدهم الرائى حقيقة أسوأ من الأولى . لقد تشوه داخله هو الآخر ، ووجـد نفسه مجرد أداة لخـدمة غرض خارجى ، وأنه فى سجنه الذاتى أسوأ منه فى سجنه الخارجى . ويتساءل مؤمن فى أمى مريم « متى أخرج من هذه الغرفة ؟قضبان نوافذها عظام نخرة وحيطان من اللحم المقوى » ذات « باب واحد ، وعدد لايحصى من النوافذ، كما لو كان قد تجمعت على حوائطها نوافذ الدنيا كلها . بعضها عال، بعضها منخفض ، بعضها مستطيل وبعضها مربع ، والبعض الآخر على شكل دائرة » . (٤)

---

(١) الرواية ص ٢٩،

(٢) ص ٤٣

(٣) ص ص ٦٦ – ٦٧

(٤) ص ١٦ .

وتتحطم المادة ، ويموت مؤمن وهو يودع عالم المسخ المشوه ، الذى شوه الحياة والأحياء بقوله . « وداعاً ، أيتها الكلمة الجوفاء ، أيتها السخافات والأكاذيب . وداعاً أيتها الأفكار العطنة .أيتها العيون التى تحدق فى الظلمات. أيتها الهمسات التى تبعث الرعدة فى الأوصـــال ، أيتها الشهقات المختنقة فى السراديب. وداعاً أيتها الأوهام والخيالات أيتها القبلات المسمومة. أيتها العطور المحرمة المسكرة ، أيتها اللآلىء المزيفة . وداعاً . وداعاً .(١) ومن بعيد كانت الطبيعة تغنى أغنيات الاندماج والتوحد .

وتشبه نهاية مؤمن على هذا النحو، أمل الرومانسى فى الانفلات والانعتاق من الحياة بتدمير المادة حتى تخلص الروح أو النفس من أسرها، فتعود لتتوحد بالكون من جديد . وهى رؤيا ذات أبعاد صوفيه كما هو واضح. هكذا خلص مؤمن الجسد . و« كان هـدير البحر يحكى من بعد قصة الرباط الأبدى بين الموج والصخور . وذرات الرمال التى ترقد على الشط تحلم بماضيها، وبعلاقة ضارية أحالتها إلى رمال . محظوظة هذه الأمواج لا تعـرف خطيئة . لا تنتظر موتا . ولا قاتلا تتوقع . بل زرقة أبدية وقبلات الريح » (٢)

*

عالم المرآة والمصباح كما مربنا ،عالم ملوث بخطيئة الانسان الذى أفسد كل شىء حتى العلاقات البشرية ، ومن ثم فقد ملامحــه منذ بدء الخليقة . وذابت حدوده وفرديته . وأصبح صورة مكررة، وهي مـــع هذا منفصلة خارجيا وداخلياً . هكذا وجد الانسان نفسه فى هذا العالم المسخ منفصــلا عن ذاته ، ومنفصلا عن غيره .

---

(١) الرواية ، ص ٩٤ .
(٢) ص ٩٨ .

لقد أراد نعيم عطيه بهذا يحقق ما أطلقت عليه الفلسفة المعاصرة اسم الاغتراب عن النفس Self - estrangement . (١) وقد أدى هذا الإغتراب إلى افساد العلاقة بين الشخصية وواقعها ، وبين الشخصية وذاتها .

حقيقة أن الرواية تطرح حلا مثاليا ، الا أنه فى الواقع ليس حلا عمليا على مستوى ممارسة الحياة . لقد رأى نعيم عطيه أن الحل الأوحد يكمن فى تحطيم المادة وافنائها ، وهذا هو السبيل الوحيد للتكفير عن الخطيئة الانسانية . فالإنسان عند نعيم عطية ابن الخطيئة ومرتكبها ، وهو يحمل خطيئته على عاتقه كلما ذهب . وخطيئة الإنسان هذه سقطة درامية ، ربما تكون متأثرة بالدراما الإنسانية فى سفر التكوين Genesis ، التى تناولت خلق الإنسان وسقوطه وغربته وصراعه بين الجسد والروح على الأرض .

ولذلك فالاغتراب عن الذات هنا ليس اغترابا بالمفهوم الوجودى الحديث ، وإنما هو أقرب إلى الاغتراب الميتافيزيقى الذى يمكن أن يلحظ من معكوس كوجتيو ديكارت Cogito (٢) .

*

وقد أشاع جو الغربة عن الذات فى رواية المرآة والمصباح لنعيم عطيه جوا من المسخ والتشويه ، ظهر واضحا فى الفصل السادس الذى تناول بعضا من سلوكيات الرجال الخدم ، ومنهم : عنقرة وجراب الرأى وأمين حامل .

---

(١) انظر الباب الخاص بتكوين الشخصية ، ص ١١٠ وما بعدها فى كتاب
Fromn, Erich : The Sane Sccity

(٢) انظر جان فال : الفلسفة الفرنسية من ديكارت الى سارتر ، ص ٩ وما بعدها .
وانظر كذلك القسم الرابع من مقال فى المنهج لديكارت ، ص ١٤٨ وما بعدها .

الماجستير وأبو نعجة وأبو الخيرات الأعرج . وكلها مخلوقات مشوهة ، تحولت في صورة المرآة المكسورة إلى أقزام مقوسة الظهر، ذى أنوف دائمة الإحمرار . حشرات وخنازير برءوس مضغوطة » . (١) واستخدام نعيم عطيه هنامنطق الحلم في المسخ والتشويه والنقل والتحول . فتنتقل شخصية مـؤمن بين الأب والابن . ويتحول الأب في صورة الأستاذ كـــرم وفي صورة رئيس الخدم « التفت الأستاذ كرم إلى مؤمن . كشف ضوء المصباح المنعكس على وجه الأستاذ شبها قويا بالأب حتى لايكاد من يراه يهتف أنه هو . لكنه ليس الأب على كل حال » . (٢)

ويتحول مؤمن الأخ إلى طالب اليد الذى يريد أن يتزوج نواره . « كان طالب اليد رث الثياب، حافى القدمين يحمل شبكة من شباك الصيادين على كتفه، بادى الإهمال في زينته . لكن مظهـره يبعث على الاشفـاق والحب . شاحب هزيل ، حالم النظرات . عندما تقع العين عليه ، لايكاد المرء يملك نفسه من أن يهتف بأنه مؤمن ، الا أنه ليس هو على أى حال. فرغم ملامحه التى تشبه ملامح مؤمن إلى حد بعيد فهو لسبب أو لآخر ليس مؤمنا » (٣)

أما نوارة ، فهى الابنة والأخت والأم والحبيبة .

تخضع الشخصيات الرئيسية فى العمل – كما رأينا – إذن لمنطق التحول فى الاحلام . وهو تكنيك شـاع فى المسرح الغربى المعاصر ، خاصة فى المسرح العبثى، الذى ربما كان وراء أسلوب نعيم عطيه فى بناء روايته كذلك .

فمع أن نعيم عطية استخدم منطق الحلم ، الا أنه لم يستخدم أسـلوب بنائه.

---

(١) نعيم عطية : المرآة والمصباح ، ص ٢٥ وما بعدها

(٢) المرآة والمصباح ، ص ٤٦ .

(٣) الرواية ، ص ٣٧

فقد لجأ إلى الاعتماد على حوار أسماء فى كلمته التى كتبها لتوضيح بعض جوانب الرؤيا فى العمل .

وصف نعيم عطية هذا الحوار بأنه «حوار لامنطقى ينضح بالعنف المسيطر على العلاقات الإنسانية . كما أنه استخدم بعض الكلمات بالأخص لتؤلم ، لا لتفسر ، ولتثير القلق الذى ينفثه الشعراء فى قصائدهم .»[1]

ويبدو أن نعيم عطية أراد أن يقدم تجربة روائية جديدة ، فأعد لها تصميما بنائيا محكماً ، بدا منه بوضـــوح غلبة الذهنية والتشكيل الدقيق الذى جهز استناداً إلى خبرات تكنيكية واسعة .

ففصول الرواية عبارة عن مشاهد مسرحية ، يمكن أن تقدم على مسرح . اعتمد الكاتب فيها اعتماداً كلياً على الحوار ، الذى يتردد بين الجدلية للكشف ، وبين اللامنطقية الذى يعكس الانفصال بين منطق الشخصيات .

أما ما بين الحوار ، فهو تقديم مركز اقـترب أحيانا من تعليمات المؤلف المسرحى التى يضعها بين سطور الحوار المسرحى كما نلاحظ فى المشهد التالى :

« واصل مؤمن روايته إلى نواره :

ـ كانوا فى ثيابهم القـاتمة كسرب من الغربان ، يتطلعون إلى البحر ، إلى مياهه السوداء كالمداد وإلى الأفق المعتم .

(ازداد صوته ارتعاشا)

ـــ بينما كانت هى . . كانت هى . . تقف متشحة بثوبها الأبيض الوضيء .

(تركز ضوء القمر المتسلل من الخارج برهة على ثوب نوارة الأبيض)

ـــ على مبعدة منهم كانت تحدق فى الظلام . كانت عيناها واسعتين مذهلتين .

---

(١) نعيم عطية : المرآة والمصباح ، ص ١٠٤

(صعد ضوء القمر ، وغمر وجه نوارة ، بينما أخـــذ ضوء الغرفة فى الخفوت) (١)

*

وبذلك يكون نعيم عطية قد قدم فى عمله خبرة تشكيلية ، اتجهت إلى أن تحيل مادة الواقع ومادة الأعماق إلى رؤيا حـلم لها رمزيتها فى التحول والمسخ والتشويه والنقل . وربما كان هذا الشكل أكثر ملائمة لحلم الفنان الشاعر الذى اختلطت فيه رغباته بمخاوفه .

*

٥ ـ محمد الصاوى والبناء الأسطورى :

قلنا من قبل إن تجارب الروائيين فى الأدب العربى المعـاصر ، تتميز بأنها تجارب فـردية وخاصة ، يبحث فيها كل روائى عن الأسلوب البنائى الخاص بالرؤيا لديه .

لقد رأينا كيف أن محمد الراوى قد حاول الاعتماد على تيار الوعى فى بنائه لروايته ، ورأينا محمود عوض عبد العال يبحث عن لاوعى عام مهيمن ، يصدر من خلاله وعى ولاوعى الشخصيات . أما نعيم عطيه فقد حاول الاعتماد على لغة الأحلام ورمزية بنائها للمادة الواقعية والداخلية ، فكانت روايته المصباح والمرآة ، حلماً فى الرؤيا وحلماً فى الأداة .

وهناك كاتب آخر ، اتجه إلى البحث عن أسلوب بناء تجريبى مغاير لهذه التجارب ، هو محمد الصاوى .

اتجه محمد الصاوى فى روايته «أوديسا الصعود والهبوط والحب» إلى تقديم

(١) الرواية، صص ٦١ ـ ٦٢

أسطورة الإنسان المعاصر فى بطولته الزائفة التى حققت هبوطاً إنسانياً روحياً بقدر ماحققت من صعود مادى هائل .

فى الاسكندرية ،وريثة الحضارات،اليونانية والرومانية والقبطية والعربية الاسلامية ، وفى حى من أحيائها القديمة ، يتشكل نسيج الأسطورة عالماً من الانفعالات المرتكزة على رصيد هـائل من خبرة الإنسان ، تتمازج جميعهـا فى لحظة واعية تقدم محصلة خبرة الإنسان بالوجود منذ ماقبل الخير والشر، حيث كان الإنسان فى الماوراء روحا تحيا فى المثل، ومروراً بعصور التشكيل المادى حتى وصل إلى حضارة القرن العشرين بعد الميلاد .

أسطورة محمدالصاوى فى روايته ، ــ إذن ــ تتجه إلى أن تقدم حرية الإنسان بين الخير والشر فى التاريخ .

فى هذا الاطار الحضارى ، تبدأ الرحلة الملحمية لبطل أسطورى معاصر ، للبحث عن خلاص لهذا الصعود الهابط .

هكذا يرتد أوديسيوس المعاصر ابن فرحانة ومسعود ، الذى يدرس العلم فى الجامعة ، ويحيا فى حى راغب بأرض زمزم الجديدة بالاسكندرية . يرتد البطل المعاصر فى أوديسا محمد الصاوى عبر أزمان علمه المادى،إلى مصر ماقبل التكوين وبداية الخلق ، فيبدو وجودا نفسيا ينمو باطنيا تجاه الأغوار. ومن خلال ذاكرته هذه يعى نفسه فيا قبل الخير والشر كائناً كتب عليه أن يخضع للخير تارة وللشر تارة أخرى دون أن يكون له الخيـــار ودون أن يكون لإرادته الخاصة دور فى هذا (١) .

ثم يبدأ التكوين ، حاملا بداية الغربة واللاأدرية «قبل أن أفتح العينين»

(١) كما تقول والاس فاولى عن أعمال لوتريامون ورامبو . انظر ، مصر السريالية ص ٦٠

وأحرك الساقين من بطن الغرا حيا ، كنت السحابة . سحابة السحابة . قبل أن توجد الأشياء كانت . الشيء الوحيد الكائن فى عالم ليس بعالم ، وسط أتون الابهام والغموض » . « لم يكن الزمان قد وجد ، ولا المكان قدوجد. لكنها وجدت فى زمان لا يعرف الدقائق ولا التحـديد الشره . تواجهنى فى العتمة والاشراقةمفتوحة الذراعين، هفهافة الحركة الرشيقة . خارجة من بطن الظلام . وماذا وراء الظلام ؟ وماذا خلف وجود السحابة ؟ وعي الذى أملكه وأرفضـــه يتفتت فى الفراغ البعيد السحيق ، المطل على من أعلى إلى أسفل . لاحدود تحت الحد . الحد الآن هو المشاع . اللاحد الآن هو المشاع . أنوه فى المشاع .أموت فى اللاموت » (١) .

وتتطور الحياة ، وينمو الكائن/ ممترحا بتاريخ تكوين العقلية البشرية ، مروراً بعصر الطفولة وعصر المغامرة وعصر العقل وعصر التجريب وأخيراً عصر التفتيت والتحليل ، مستوعبا خلال رحلته التاريخية هذه موقف الإنسان فى التاريخ الذي يعكس حريته تجاه الخير والشر .

وبذلك تصبح رحلة الاستبطان هنا ـ فيما يشبه اللاوعى الجماعى ـ تأملا ميتافيزيقيا فى المطلق .

لقد أراد محمد الصاوى أن يعود ببطله المعاصر ـ الذى يحيا ملحمة زائفة ـ إلى الماضي بقصد التعرف على نشأة معضلاته وعذابه وشروره . تلك الأشياء التى نسج منها ، ومما ارتبط بها من انفعـالات مادة أسطورته . هكذا أراد الصاوى لبطله الملحمى الجديد أن يعود إلى العوالم المجهولة الـــكائنة فيما قبل الولادة وما بعد الموت ، وأن يتذكر كل شيء ، لاحروب عصره وثوارته

---

(١) محمد الصاوى : أوديسا الصعود والهبوط والحب ص ص ٧ ـ ٨

فحسب ، بل ما كان قبل الزمان . حرب السماء والحروب العجائبية وعذاب الجحيم (١) .

« ومن داخل الغيبوبة المتهافتة أراها . أرى حركة التغير فيها . تنشطر قليلا . أنشطر أنا الآخر . تتباعد قليلا . تتكاثف في شكل لا يوحي بالاستدارة . تقترب أكثر من سمات وجودها الأزلي في بطن الظلام . انقلب أنا في الغربة . تصبح أكثر من سحابة . متباعدة . في لحظة جفـــاف واهنة . في بحر من الممات أنا فيه أعيش . أطل عليه من خارج الغربة الشاسعة . أتساءل في لحظة غفوة من أكون ؟ وفي أي البلاد كنت ، وإلى أي البلاد سأكون ؟ لا أحظى بإجابة » (٢) .

وعندما تقدم الزمان ، حيث الجليد يغطي كل شيء ، كان الجليد يخيفني . يخيفني بتقلصات وجهه الناصع البياض . تتكسر حافاته في انحدارات المياه التي كانت ما تزال راكدة . متدفقة من تحته كالأفاعي . ذاب تحت نصل الشمس . وسال في الدروب الخالية ، يومها ملأت الفراغ وتكرار الرتابة . تجولت فوق الهضاب الرخوة . مللت التجول ، فجلست بقرب جرف ماء . وعندما رفعت رأسي بالمصادفة وجدت المصادفة زرقة أبدية تنعكس بكل طلائها الصريح فوق الجليد البـارد . لم أكن قد تعلمت ألفاظ الألوان بعد ، لكنني مع ذلك كنت أعرف أن الزرقة فوق ، زرقة من أجل الزرقة . زرقـــة ليست من أجلي . زرقة ليست لي . وعندما بدأت أقول السؤال البديهي لنفسي : ولماذا الزرقة فوق ؟ تقوض لي كل رغبة في الحركة والفرار والتباعد والذوبان ، لماذا

---

(١) انظر : عصر السريالية ، ص ٤٤

(٢) محمد الصاوي : أوديسا الصعود والهبوط والحب ، ص ٩ ٢

الرقة تتابعنى فى كل اتجاه أخطو إليه » [١].

وعلى هذا النحو تمضى ذاكرة الإنسان نحو الأمام حتى وعيها الحاضر الماثل فى بطل الأسطورة المعاصر كإنسان يعيش عصر التفتيت والتحليل فى تجويف من تجاويف حارة زمزم ، إحـــدى حوارى راغب فى مدينة الاسكندرية . والذى يعى فى ذاكرته كل تاريخه منذ أن كان نقطة ماء فى سحابة ، وكيف تكون خلية وكيف صار طحلبـــاً ، وكيف انتهى لما انتهى إليه .

وذاكرته التاريخية هذه ــ كما سبق وقلنا ــ تؤكد كيف أنه لم تتوافر لديه فرصة الاختيار منذ البداية . « أنا أتسرب فى خط طويل مشوش النهـاية ، غريب البداية ، يدور وأدور » [٢] . وهكذا إندفع طوال مسيرته، تارة نحو الخير ، وأخرى نحو الشر . وهكـذا تكونت عذاباته وشروره ومعضلاته ، وانتهى لما انتهى إليه ، غريبا ضائعا فى رحلة غبية من أجل بقاء موقوت .

وأسطورة البطل الملحمى الجديد عند محمد الصاوى ، ليست حشداً من التاريخ العلمى والتاريخ الأسطورى للانسان فقط ، ولكنها تعتمد فى بنائها على المكونات الأساسية للأسطورة ،حيث تمتزج الوقائع اليومية وفقا لتفسيرها الانفعالى الذاتى بالتاريـخ الحضارى للانسان علميا وخرافيا .

ووفقا لهذا نتعرف أيضا على حقائق مادية تتمشى مع المفهوم الانفعالى الذى يريده الكاتب لأسطورته ، فنراها حقائق تتعاون فى تعرية الإنسان وإدانته ، كما تكشف عن غربته وعزلته .

هكذا نلتقى فى الوقائع المادية اليومية مع ابن فرحانة فى عصره الساقط من

---

(١) الرواية ، ص ص ١٣ ـــ ١٤

(٢) الرواية ص ١٠

خلال علاقاته بفرحانة ومسعود وسلامه الفندور ونجية وغيرهم من الأشخاص التى نلتقى بها فى الأسطورة . وتتصارع تلك الشخصيات فى علاقاتها اليومية . ويتصارع معها البطل . ويتحول الصراع إلى كوابيس تشكل اطار حياة البطل خارج ذاته وداخلها .

أما المعالم المكانية لهذه الحياة التى تدور فيها الوقائع الخارجية، فأحد الأحياء القديمة الشعبية بالاسكندرية . حى ملىء بالحارات والأزقة والأسرار ، ويلتقى فيه الواقع بالأسطورة ، والحلم بالحقيقة، والعلم بالسحر والرؤية بهذيان المخدرات . فى هذا الحى ، حيث اللصوص والعوالم والمجانين وباعة المخدرات والفتوات وجبانة عمود السوارى ، وحيث الكهوف الهشة والدهاليز المتآكلة . فى هذا الحى يحيا العالم بتناقضاته وثنائيته الأبدية : الوجود والعدم ـ الحياة والموت ـ الخير والشر ـ المجانين والأصحاء ـ الأقوياء والضعفاء إلى آخر مظاهر هذه الثنائية التى لا تنتهى .

وفى هذا العالم تدور بعض الأحداث اليومية المألوفة ،فتقتل فرحانة زوجها مسعود عندما تضبطه مع عشيقته نجية ، وفى التحقيق تنكر قتـــله ويشهد معها على هذا ابنها وعشيقة زوجها نجية مقابل أن يصبح الابن عشيقا لنجية. ويكتشف الابن بعد سنوات أن أمه عشيقة لسلامه الغندور فيقتلها بمساعدة نجية ، ويتهم فى مقتلها سلامة الغندور رغم براءته .

أما الجريمة الثالثة فترتكبها نجية ، عندما تقتل ابنتها الصغرى من أجل ابن فرحانة . فتقتل بهذا أمل أوديسيوس المعاصر فى التوحد بعد غربته . « أمامى المصادفة . ابنتى . هاهى أراها من بعيد . فوق قمة تلال الألب، تسير نحوى من جديد. إبنتى هنا . أخيراً هنا . تنجح هجرة السمان الغريب . لا يعود مطروح الهزيمة . هاهى تشير نحوى من جديد . ابنتى فى انتظارى. نتيجة انتظارى فى انتظارى . سأعاود الحياة من جديد . ساحتفظ بها إلى الأبد . ستلد لى من

جديد الإناث . الذكور الإناث. الإناث الذكور . سأكون جديداً الأول من جديد »(١) وتمعن مأساة البطل فى مزيد من التغريب حينما يقتل نجية الأم و تقتله هى على مستوى الحلم أو الحقيقة — فكلاهما سواء — « تمتد يدى نحو أرض القمر ، أتناول سكينا كان منسيا منذ خمسة آلاف عام . أرفع يدى . اغلق عينى . أفتحها من جديد . أرفع يدى أكثر . إلى أعلى فأعلى ترفع نجية ثوبها . أرى جسدها العارى جيداً ، مشوها بآلاف من الجروح والقروح تسل وتسيل . تجرى تتلوى بالتدفق الغبى بين النتوءات . تحفر لنفسها المجارى والأنهار والبحار . تموج وتترادف فى بحار الجدب . ترتعش قبضة يدى أهوى بها ناحية صدرها . أطعنها فى المفرقين » .(٢) ولكن نجية لا تستسلم هكذا سريعاً ، فقد تحولت بفعل المسخ والتشويه ، وبفعل المنطق الأسطورى ، إلى كائن آخر حى ، له قرنان أسودان . وأخذت تطعن بها ابن فرحانه ، وهو يبتسم ويبكى ، ويعانقها وتعانقه ، ويغوص معها إلى عوالم مجهولة ، ويهبطان سـويا .

وعندما عاد أخيرا من متاهة الغربة ، كانت عودته غريبة ضائعة ، تاهت فيه نوافذه إلى العالم ، ولذلك أغلق فمه وقرر أنه لن يفتحه بعد ذلك بكلمـة واحدة (٣)

نحن هنا إذن أمام بنـاء أسطورى ، حاول أن يقدم أسطورة الانسان المعاصر من الداخل والخارج .

وقد اعتمد فى تقـديمه لهذا البناء على مكونات الأسطورة . حيث يمتزج

---

(١) الرواية ، ص ص ١٨٦ — ١٨٧

(٢) الرواية ، ص ١٨٨ .

(٣) الرواية ، ص ١٩١

الواقع بالانفعال ، والعلم بالسحر ، والعقل بالغيبيات ، ليقدم فى النهاية بناء انفعالياً يميل إلى العمومية من خلال التجريد .

وللتجريد فى رواية الصاوى أكثر من استخدام موفق . فالكاتب يستخدم فى روايته التجريد فى الشخصية والتجريد فى الحدث والتجريد فى الكلمة .

فالشخصيات فى رواية « أوديسا الصعود والهبوط والحب » إذا تأملناها ، وجدناها محاور ثلاثة ، تعكس ثلاثية الخليقة : آدم وحواء والحية أو الشيطان . هكذا نرى مسعود وفرحانه وابنها ، ثم مسعود ونجية وفرحانة ، ثم نجية وفرحانه وابن فرحانه عشيق نجية ، ثم فرحانه وسلامه الغندور وابن فرحانة،ثم نجية وابن فرحانة وابنتها .

فالشخصيات هنا أقرب ما تكون إلى الرموز التجريدية ذات الرصيد الانفعالى . أما الحدث ، فجرائم قتل متتالية ، تحمل رمزاً تجريدياً هى الأخرى فهى تكرار لفعل الجريمة الأولى فى ذاكرة الانسان ، حيث قتل قابيل هابيل من أجل المرأة . فالجرائم الثلاث جرائم من أجل المرأة كذلك .

وعندما نصل إلى الكلمة ، فإننا نجد الكاتب قد حاول أن يجعل من الكلمة ذلك الرمز السحرى الغامض المثير . إنه يحاول أن يجعل من الكلمة صيغة تجريدية مكثفة لحياتنا ومعتقداتنا ، فيعيد الكلمة من ثم إلى عصرها الأول ، عصر السحر والرقية والتعويذة ، إلى عصر الكلمات المقدسة ، حيث « يمكن لصدى الحروف أن يكون قوى الوقع فى نفوس البشر » وذلك أن الكلمات الأسطورية هذه « أكثر حقيقة من الأشياء التى تدل عليها أو الأفكار التى تعبر عنها . آنذاك تكون الكلمات هى الحقيقة ، لا الأشياء التى

نصنعها » (١). ويمكننا أن ندرك هذا جيداً ، وبوجه خاص ، فى الفصـــل الخامس من الرواية ، والمعنون بعنوان صـاروخ الصعود للعمليات الخاصة ، ونذكر هنا منه السطور التالية :

« أتمنى لو عدت صغيراً ، أضم بين ذراعى الصبية . أتساءل فى القياق : هل وجدت عشاً أكثر نعومة من فرج نجية . هل وجدت راحة أفضـــل . وهو توغلك فى الكهف زاد عمقاً . لا . إذ تنحنى الشيبة الجميـــلة للحاقة ، وتجول فى غرفتها مرة أخرى وحيدة . لكن انظر ياصديق زمـانى . إنهم يعـودون كالدود المشرنق . راقب حركاتهم المرتابة . وأقدامهم البطيئة . والتردد والتذبذب :

هى نجية ياإليوت الزعزع

ســوينى : ليس ثمة سوى ثلاثة أشياء .

دوريس : أشياء ؟

ســوينى : ولادة . جماع . موت .

حواء الثالثة : سيعتريني الملل .

نجيـــة : لن يعتريك الملل أبداً .

ســوينى : ولادة . جماع . موت .

نجيـــة : أنت رجل أبله .

ســوينى : للأسف فيلسوف إليوت .

دوريس : حارة زمزم أقيم .

كالى : أحتفظ بأصالتى .

ســوينى : ولادة . جماع . موت .(٢)

(١) عصر السريالية ، ص ٦٧ ، ص ٦٩

(٢) الرواية ، صص ١٢٢ — ١٢٣

فهذا الحوار الاستبطاني الذي يتحول فيه البطل إلى أصوات تاريخية ، يكشف إلى حد كبير كيف حاول الصاوى أن يجعل من الكلمة طاقة شعرية شعورية ثرية بالتجارب الانفعالية التي تتعدى مجرد كونها مصطلحا أو دلالة إلى أن تكون كائنات حية تتحرك وتتفاعل .

لقد تحول البطل هنا إلى حالة وجدانية مجردة ، يسترجع في ذاكرته أكثر من مائة وخمسين صورة انفعالية هي طول عمره التاريخي ، حاول المؤلف من خلالها أن يكون أسطورة معاصرة تجسد بطلا ملحمياً في صراعه مع القوى الخارجية . وقد استخدم الكاتب — كما رأينا — في بنائه لروايته منهج البناء الأسطورى الذي يجمع بين الواقع والخيال والذاكرة في بنــــاء تجريدى له شمولية الرؤيا وأبعادها الكثيرة .

٥

٦ — ملاحظات أخيرة :

من خـلال استعراضنا لبعض محـاولات التجريب التي قام بها بعض الروائيين الشبان فيما أسميناه بالرواية التجريبية ، اتضح لنا أن هذه الرواية في نمـاذجها القليلة قد حاولت تقـديم بنـاء يشتمل على سلسلة من الحالات الشعورية التي تتكشف تدريجيا ، لبطل لا معيارى يتحرك في ظروف خلت من تأثيرات المعـايير الجمـاعية ، فهو من ثم لا يلتزم بأية قوانين أو قواعد مألوفة .

وقد حاولت هذه الروايات التجريبية ، أن تجعل من الشكل الروائى الحر ، والذى لم يلتزم هو الآخر بأية قواعد أو قوانين مألوفة ، حاولت هذه الرواية ، أن تجعل من الشكل الروائى الجديد إنعكاساً ماديا ملموسا لحالات الوجود الداخلى . فعمدت إلى اختزال العقــل الإنسانى عن طريق المقـابلة بين

العقل واللاشعور وأكدت على التبدل النفسى وعدم الاستقرار كمقابل لعدم الاستقرار فى العلاقات الانسانية .

ولأن هذه الرواية رواية شكل فى المقـام الأول ، فقد اهتمت إهتماما كبيراً بمحاولة البحث عن شكل جديد ولغة جديدة تحاول أن تفجر العلائق الراكدة فى الذاكرة . ومن هنـا امتلأت هذه الروايات بأشياء كثيرة متنافرة من الاستعمالات اللغوية سيطر عليها ضياع التدرج المنطقى والعلاقات المنطقية فى اللغة مما ترتب عليه غموض فى الرؤيا وغموض فى الشكل .

ملاحظات اخيرة

حاول هذا البحث أن يدرس اتجاهات الرواية العربية المعاصرة . وهـــو موضوع درس جديد على الدراسات الأدبية والنقدية فى العالم العربى ، ولذلك كان الاهتمام مركزاً أكثر على اختيار النماذج التى يمكن أن تحدد اطار هذه الاتجاهات .

بدأت الدراسة بالتعرف على نشأة الرواية فى الأدب العربى الحـــديث وتطور هذه النشأة . ولأنه موضوع تناوله الدراسون من قبل ، كما أن أغلب الأعمال التى تنتمى إلى هذه الفترة قد حللت ، لذلـك اكتفى البحث بالمرور السريع العابر عليها ، محاولا أن يجمع اطار هـــذه الأعمال فى داخل نظرته النقدية من ناحية ، ومحاولا من ناحية أخرى أن يضيف جديداً لجهد الباحثين والنقاد السابقين .

هكذا حاول الباب الأول من هذه الدراسة أن يتعرف على النشأة الأولى لفن الرواية فى الأدب العربى الحديث من خلال ثلاث مراحل هى المحاولات التجريبية الأولى فى التأليف والتعريب والترجمة والبدايات الرائدة فى قصص

التعليم والتسلية والقصص التاريخى الذى وقف بين التعليم والتسلية ، وبين القصة الفنية ، ثم البدايات الفنية التى ترددت بين الترجمة الذاتية وبين التسجيل المقترب من الأرضية الاجتماعية ، وكان هذا تمهيداً لمرحلة الرواية الاجتماعية التى مهدت بدورها للواقعية ، أولى اتجاهات الرواية العربية المعاصرة . »

لقد استطاعت حركة التعريب والترجمة أن تقدم للكاتب والقارىء العربى المتابعة اللازمة للتعرف على مسار واتجاهات هذا الفن الجديد ، كما استطاعت أن تقدمه فى قوالبه وأشكاله الفنية ، مما كان له أثره فى تعرف الأديب العربى على التقاليد الأدبية للفن الروائى من ناحية ، وعلى التمرس بهذه التقاليد من ناحية أخرى .

وهكـــذا شهدت فترة الريادة خصوبة وتنوعاً فى الانتاج الروائى ، استطاعت الرواية بعده أن تثبت مكانتها فى مجال الكتابة الأدبية .

والملاحظ على هذه الأعمال الرائدة أنها اتجهت فى الغالب إلى تسجيل واقع المجتمع من خلال تسلط فكرى مسبق ينزع إلى المثالية ، كما اتجهت كذلك إلى تغليب طابع الترجمة الذاتية مما جعل من تسجيل البيئة فى أعمالهم يأخذ طابعاً خاصاً ارتبط إلى حد كبير بتجارب المؤلفين الخاصة كما لاحظنا فى أعمال هؤلاء الرواد ، ومنهم محمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم وابراهيم المازنى وطه حسين والعقاد . وقد لاحظ البحث كذلك أن هذه الأعمال الرائدة صدرت عن فهم حاول أن يمزج بين المشاعر الوجدانية الرومانسية وبين بعض التصور للفكر الواقعى . وقد أدى هذا بعد ذلك إلى ظهور الرواية الاجتماعية ، التى حاولت التعبير عن بعض مشاكل المجتمع من خلال الحس الرومانسى فى أعمال محمود السيد وطه حسين ومحمود تيمور ومحمـــد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعى إلى حد ما .

لقد كانت أعمال يوسف السباعى فى الحقيقة مرحلة الانتقال بين الرواية الاجتماعية هذه وبين الرواية الواقعية حيث حاول يوسف السباعى أن يتخطى مرحلة تناول المشاكل الاجتماعيـة إلى الاهتمام بالقضايا والمواقف ، كما حاول أن يجعـل من أبطاله أشخاصا يعيشون فى واقع اجتماعى قــد يتفاعلون معه أحيانا .

وبعد هذه الاحاطة السريعة ، اتجه البحث إلى تحديد معالم اتجاهات الرواية العربية المعاصرة فرأها فى اتجاهين أساسين هما الواقعية والرواية الجديدة .

تناول البحث فى الباب الثانى منه الواقعية واتجاهاتها فى الرواية العربية المعاصرة ، فبدأ بالتعرف على نشأة الفكر الواقعى فى الحياة العربية المعاصرة والعوامل التى ساعدت قيامه ، وكيف أصبح الأساس الفكرى للاطار الحضارى المعاصر ، وكيف أثر بالتالى على نظرة الفنانين وعلى أعمالهم الفنية .

ولقد كان تأثير هذا على الرواية العربية أن ظهرت واقعيتان ، اطلقنـا على الواقعية الأولى اسم الواقعية التسجيلية ، واطلقنا على الثانية اسم الواقعية التحليلية .

أما الواقعية التسجيلية فهى رواية اهتمت بالفرد الملاحظ والمجرب الذى يعيش فى المجتمع ، ولكنه لا يتأثر به ولا يتفاعل معه إلا بالقدر الذى يعود عليه بالمنفعة الخاصة .

فهى واقعية برجوازية متشائمة ، حاولت أن تسجل ظاهر الواقع كما يبدو لهذا البطل الفردى .

وقد درس البحث هذه الواقعية التسجيلية من خلال تحليل بعض الأعمال ليحيى حقى ونجيب محفوظ وحنا مينة وسحر خليفه وعبـد الفتــاح رزق واسماعيل ولى الدين . وانتهى البحث بصدد دراسته لهذه الواقعية التسجيلية وبعد تحليله لنماذج من الروايات التى يمكن أن تضمها هذه الواقعية وفقاً لتحديد

المصطلح النقدى الذى وضعه البحث إلى أن هذه الواقعيـة التسجيلية رؤيـة تأثرت إلى حد ما بالواقعية النقديـه والواقعية الطبيعية . فقـد تناولت هـذه الواقعية فى الغالب مشكلة فرد يعيش فى مجتمع ويغلب عليه التمرد والاستهتار والاكتئاب. وقد حرصت هذه الواقعية على تسجيل الحقائق المادية للواقع الذى تتحرك فيه الشخصية ، ومن ثم كانت الرواية هنـا مزيجاً من رواية الحدث ورواية الشخصية .

أما الواقعية التحليلية ، وهى الاتجاه الثانى للرواية الواقعية المعـاصرة فى الأدب العربى ، فقد رآها البحث فى تلك الروايات التى سعت إلى إيجاد نموذج فنى يعنى بالتأثير المتبادل بين حركة الفرد وحركة الواقع . أى أنها روايـة تهتم بفرد يعيش مع مجتمع ، ومن هنا جاء اهتمام هذه الواقعية التحليلية بنشاط الأفراد داخل البناء الاجتماعى على اعتبار أن مشكلة الفرد ثمرة للعلاقة بين القوى المنتجة .

وقد رأى البحث أن لهذه الواقعيه التحليلية فى الرواية العربية المعاصرة صيغتين ، الأولى اجتماعية والثانية نفسية .

ومن خلال نمـــاذج لبعض أعمال عبد الرحمن الشرقاوى وصالح مرسى ويوسف ادريس وحنا مينة، درس البحث ملامح الصيغة الاجتماعية فى الواقعية التحليلية ، فرأى أنها روايات حاولت الغاء البطولة الفردية لتحل محلها البطولة الجماعية أو الطبقة ، وذلك بقصد الوصول إلى صيغة عمل مشتركة تعى حركة المجتمع وتتعامل معه من خلال شخصيات ايجابية تجسد رؤية الكاتب الطامحه إلى قيام عالم أفضل يقوم على الكفاح من أجل انقاذ روح الانسان .

أما الصيغة النفسية فقد درسها البحث من خلال بعض أعمال احسان عبد القدوس وأمين يوسف غـراب ونـوال السعداوى ، ورأى من خلال

تحليل الأعمال الروائية، أن هذه الرواية حاولت ابراز العــلاقة الجدلية بين الشخصية والواقع النفسي لهـــا ، في محاولة لتقديم عمل ينظـر إلى الرواية على أنها بناء نفسي يعتمد على تجربة نفسية هي في النهاية عمل يخص المجتمع .

ثم كان الباب الثالث والأخير من هذه الدراسة . وفيـه تناولنـا الاتجـاه الآخر من اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، وهو اتجاه الرواية الجديدة .

بدأت الدراسة بالتعرف على عوامل التغير والتبدل التي طرأت على الحضارة الانسانية في هذا القرن ، والتي تضم الحضارة العربية ـ أردنا أو لم نرد ـ ، وكيف أدت هذه العوامل إلى شيوع نظريات جديدة وأفكار جديدة بعضها تطوير وامتداد للفكر الواقعي ، وبعضها فكرجديد يناهض النظرة الواقعية.

وانتهى البحث بعد دراسة شاملة لكافة جوانب العقلية البشرية المعاصرة ، إلى أن الفن المعاصر أصبح ينظر إلى الحياة من خلال رؤيا داخلية لا تستهدف معرفة الحياة فحسب ، بل تستهدف اعادة تشكيلها .

وقــــد أثر هذا بدوره على الرواية العربية المعاصرة فيما أسميناه بالرواية الجديدة وعنينا بها تلك الروايات التي طمحت إلى طرح الكثير من الأبعاد من خلال رؤيا جديدة وبناء جديد كذلك لا يقتنعان بمجرد البعد الاجتماعي .

ومن دراستنا لهذه الرواية الجديدة رأيناها ثلاثة اتجاهات متمايزة هي : الواقعية التقدمية والرواية الوجودية والرواية التجريبيـة .

حاولت الواقعية التقدمية أن تقدم واقعا فكرياً ينظر إلى الواقع الخارجي

على أنه مظهر للتعبير وأداته . أما الرؤيا فى العمل ، فهى رؤيا لمعانى وأفكار ذات صبغة ذهنية داخلية .

هكذا كانت أعمال الطاهر وطار وغائب طعمة فرمان وغسان كنفانى وأبى بكر خالد وفؤاد حجازى وحسن محسب ومحمد يوسف القعيد وابراهيم عبدالمجيد وضياء الشرقاوى وصنع الله ابراهيم وجمال الغيطانى وعبد الحكيم قاسم وغيرهم . وقد حاول البحث أن يدرس ملامح هذا الاتجاه من خلال تحليله لنماذج من أعمال بعض هؤلاء الروائيين .

أما الرواية الوجودية ، فقد حاولت فى أعمال سهيل ادريس وليلى عسيران وليلى بعلبكى ومطاع صفدى وكوليت سهيل وجبرا ابراهيم جبرا واسماعيل فهد اسماعيل ونجيب محفوظ والطيب صالح ومحمود حنفى وغيرهم ، حاولت هذه الرواية الوجودية من خلال تحليلنا لنماذج من انتاج كتابها ، أن تختار محتوى فلسفى له أبعاده ودلالاته التى يطرحها ، والتى تكشف عن تجربة المرارة فى الحياة وفى النفس على نحو يشى بملامح وجودية غربية تبدت فى أعمال وأفكار سارتر وكامى وبيكيت وكافكا .

ولقد رأى البحث من خلال تحليله للرواية الوجودية والرواية الواقعية التقدمية ، أن تحول الرؤية الواقعية إلى رؤيا ذهنية قد أثر بدوره على الشكل الروائى الذى أصبح مهتماً بالتعبير أكثر عن حركة الداخل والأعماق . لذلك اهتمت هذه الروايات باستعمال اسلوب تيار الوعى ومستويات الداخل .

وقد أدى الاعتماد على أسلوب تيار الوعى إلى ظهور شكل جديد من الرواية الجديدة ، أسميناه الرواية التجريبية ، وذلك لأنها محاولات متناثرة للبحث عن شكل متفرد . اعتمد أحيانا على تيار الوعى الخالص فى أعمال محمد الراوى ، وحاول أحيانا أن يبحث عن لا وعى عام مسيطر فى أعمال محمود عوض عبد

العالم ، واقترب أحيانا من بناء الحلم بلغته الرمزية وتحولاته فى أعمال نعيم عطية ، وحاول أن يعيد صياغة أسطورية تجمع بين الواقع المادى والانفعالى وبين التاريخ والذاكرة كما حاول مجيد الصماوى .

هكذا حاولت هذه الدراسة أن تلم باتجاهات الرواية العربية المعاصرة فى خطوطها العامة ، وذلك من خلال الاعتماد على النص الأدبى ، ومحاولة استغلال كل ما يمكن أن يقدمه .

أهم المصادر والمراجع

أولا: أهم المصادر

ابراهيم عبد القادر المازنى :

١ - ابراهيم الكاتب ، الكتاب الذهبي ، أغسطس ١٩٥٣

ابراهيم عبد المجيد :

٢ - فى باطن الأرض ، مطبعة شركة الاسكندرية للطباعة والنشر ، الاسكندرية ١٩٧٣

٣ - فى الصيف السابع والستين ، روايات الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٩

أبو بكر خالد :

٤ - بداية الربيع ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٥٨

٥ - النبع المر ، دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٦

٦ - القفز فوق الحائط القصير ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٧٦

احسان عبد القدوس :

٧ - أنا حرة ، الكتاب الذهبي فبراير ١٩٥٤
٨ - فى بيتنا رجل ، دار القلم القاهرة ١٩٦٩

اسماعيل ولى الدين :

٩ - الباطنية ، كتاب اليوم ، دار أخبار اليوم . القاهرة ١٩٧٩

أمين يوسف غراب :

١٠ - شباب امرأة . دار المعارف ، سلسلة اقرأ ، القاهرة ١٩٧٣

توفيق الحكيم :

١١ - عودة الروح ، مطبعة المعارف القاهرة ١٩٤٦
١٢ - يوميات نائب فى الأرياف ، مكتبة الآداب بالجماميز ، القاهرة ١٩٥٣
١٣ - عصفور من الشرق ، مكتبة الآداب بالجماميز ، القاهرة

جبرا ابراهيم جبرا :

١٤ - صراخ فى ليل طويل ، اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٤
١٥ - السفينة . دار النهار . بيروت ١٩٧٠

جرجى زيدان :

١٦ - عبد الرحمن الناصر . روايات الهلال . مارس ١٩٥٠

حسن محسب :

١٧ - العطش . كتاب الاذاعة والتليفزيون . القاهرة ١٩٧٢
١٨ - المصير . كتاب الاذاعة والتلفزيون . القاهرة ١٩٧٤
١٩ - وراء الشمس . روايات الهلال . القاهرة ١٩٧٥
٢٠ - العشق . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٦
٢١ - لحظة طيش . كتاب اليوم . القاهرة ١٩٧٦

٢٢ – حلم الليل والنهار . دار المعارف . القاهرة .

حليم بركات :

٢٣ – الصمت والمطر . مجلة شعر . بيروت ١٩٥٨

حنا مينة :

٢٤ – المصابيح الزرق . دار الكاتب العربي . القاهرة ١٩٦٩

٢٥ – الشراع والعاصفة . منشورات مكتبة ريمون الجديدة – بيروت ١٩٦٦

٢٦ – الثلج يأتي من النافذة . منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٦٩

٢٧ – الشمس في يوم غائم ، منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٦٩

سحر خليفه :

٢٨ – لم نعد جواري لكم . دار المعارف . سلسلة اقرأ . القاهرة ١٩٧٤

صالح مرسي :

٢٩ – زقاق السيد البلطي . الكتاب الذهبي . يناير ١٩٦٣

٣٠ – البحر . روايات الهلال . فبراير ١٩٧٣

صنع الله ابراهيم :

٣١ – نجمة أغسطس . روايات الثقافة الجديدة . القاهرة ١٩٧٦

ضياء الشرقاوي .

٣٢ – الحديقة : روايات الهلال . القاهرة ١٩٧٦ .

طه حسين :

٣٣ – أحلام شهر زاد . سلسلة اقرأ . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٣

٣٤ – دعاء الكروان . دار المعارف . القاهرة
٣٥ – شجرة البؤس . دار المعارف . القاهرة
٣٦ – الأيام . دار المعارف . القاهرة
٣٧ – أديب . كتب للجميع . يناير ١٩٥٢

عادل كامل :

٣٨ – ملك من شعاع . دار النشر للجامعيين . القاهرة ١٩٤٥

عباس أحمد :

٣٩ – البلد . دار الكاتب العربى . القاهرة ١٩٦٨

عبد الحميد جوده السحار :

٤٠ – قلعة الأبطال . الكتاب الذهبى . القاهرة ١٩٥٤

عبد الرحمن الشرقاوى :

٤١ – الأرض . الكتاب الذهبى . مايو ويونيو ١٩٥٤
٤٢ – الشوارع الخلفية . الشركة العربيــة للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٥٨
٤٣ – الفلاح . عالم الكتب . القاهره ١٩٦٨
٤٤ – قلوب خالية . الدار القومية . القاهرة ١٩٦٥

عبد الفتاح رزق :

٤٥ – حديقة زهران . الهيئة المصرية العامة . القاهره ١٩٧٥

على أحمد باكثير :

٤٦ – الثائر الأحمر حمدان قرمط . لجنة النشر للجامعيين . القاهرة
٤٧ – وإسلاماه . لجنة النشر للجامعيين . القاهرة ١٩٤٩

على الجارم :

٤٨ ـ خاتمة المطاف . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٧

٤٩ ـ الشاعر الطموح . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٠

٥٠ ـ غادة رشيد . دار المعارف ١٩٦٠

غسان كنفانى:

٥١ ـ الآثار الكاملة . المجلد الأول . دار الطليعة . بيروت ١٩٧٢

فؤاد حجازى:

٥٢ ـ العمرة . سلسلة أدب الجماهير . المنصوره ١٩٧٧

ليلى بعلبكى :

٥٣ ـ الآلهة الممسوخة . دار مجلة شعر . بيروت ١٩٦٠

محمد جلال :

٥٤ ـ قهوة الماوردى . الكتاب الذهبى . ديسمبر ١٩٧٨

محمد حسين هيكل :

٥٥ ـ زينب . ط . دار الهلال . يناير ١٩٥٣

محمد خليل قاسم :

٥٦ ـ الشمندورة . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٨

محمد الراوى :

٥٧ ـ عبر الليل نحو النهار . منشورات دار اتحاد الكتاب العرب
دمشق ١٩٧٥

٥٨ ـ الجد الأكبر منصور . دار آتون . القاهرة ١٩٨

محمد سعيد العريان :

٥٩ ـ بنت قسطنطين . دار المعارف . القاهرة

٦٠ ـ قطر الندى . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٥

٦١ ـ على باب زويلة . دار المعارف . القاهرة ١٩٤٧

٦٢ ـ شجرة الدر . دار المعارف . القاهرة ١٩٥٨

محمد الصاوى :

٦٣ ـ أوديسا الصعود والهبوط والحب . دار لوران . الاسكندرية ١٩٧٧

محمد عبد الحليم عبد الله :

٦٤ ـ بعد الغروب . مكتبة مصر . القاهرة ١٩٤٩

٦٥ ـ من أجل ولدى . مكتبة مصر . القاهرة ١٩٥٧

٦٦ ـ سكون العاصفة . مكتبة مصر . القاهره ١٩٦٠

محمد فريد أبو حديد :

٦٧ ـ آلام جحا ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٤٨

٦٨ ـ الوعاء المرمرى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥١

٦٩ ـ أبو الفوارس عنترة بن شداد ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٩

محمد المويلحى :

٧٠ ـ حديث عيسى بن هشام ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٤

محمد يوسف القعيد :

٧١ ـ الحداد ، سلسلة كتابات معاصرة ، القاهرة ١٩٦٩

٧٢ ـ أخبار عزبة المنيسي ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٧١

٧٣ ـ البيات الشتوى ، روايات الهلال ، القاهرة ١٩٧٤

٧٤ ـ أيام الجفاف ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٤

محمود تيمور :

٧٥ - نداء المجهول ، دار الكشاف ، بيروت ١٩٣٩

٧٦ - سلوى في مهب الريح ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ١٩٤٧

محمود حنفى :

٧٧ - المهاجر ، مطبعة التجارة ، الاسكندرية ١٩٦٦

٧٨ - حقيبة فارغة ، مطبعة التجارة ، الاسكندرية ١٩٨٠

محمود عوض عبد العال :

٧٩ - سكر مر ، كتابات معاصرة ، القاهرة ١٩٧٠

٨٠ - عين سمكه ، دار الكاتب ، بيروت ١٩٨٠

محمود طاهر حقى :

٨١ - عذراء دنشواى ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٤

محمود طاهر لاشين :

٨٢ - حواء بلا آدم ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ١٩٣٤

نجيب محفوظ :

٨٣ - عبث الأقدار ، مكتبة مصر ، ط . خامسة . القاهرة

٨٤ - رادبيس ، لجنة النشر للجامعيين ، القاهرة ١٩٤٣

٨٥ - فضيحة فى القاهرة ، الكتاب الذهبى ، القاهرة ١٩٥٣

٨٦ - خان الخليلى ، الكتاب الذهبى ، القاهرة ١٩٥٢

٨٧ - زقاق المدق ، الكتاب الذهبى ، القاهرة ١٩٥٤

٨٨ - بداية ونهاية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٦١

٨٩ - بين القصرين ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٦٤

٩٠ - قصر الشوق ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٦٢

٩١ - السكرية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٦٤
٩٢ - اللص والكلاب ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٦١
٩٣ - السمان والخريف ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٦٢
٩٤ - الطريق ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٦٤
٩٥ - الشحاذ ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٦٥
٩٦ - ثرثرة فوق النيل ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٦٦
٩٧ - قلب الليل ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٥
٩٨ - حضرة المحترم ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٥

نعيم عطية :

٩٩ - المرآة والمصباح ، مطبعة الجبلاوى ، القاهرة ١٩٦٨
١٠٠ - ليل آخر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨١

نوال السعداوى :

١٠١ - الغائب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠
١٠٢ - الباحثة عن الحب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٤

يحى حقى :

١٠٣ - قنديل أم هاشم ، دار المعارف (اقرأ) ، القاهرة ١٩٥٤

يوسف ادريس :

١٠٤ - العيب ، روايات الهلال ، دار الهلال ، القاهرة
١٠٥ - الحرام ، روايات الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٦٥
١٠٦ - قصة حب ، القاهرة ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧

يوسف الساعى :

١٠٧ ـ نائب عزرائيل ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ١٩٤٧

١٠٨ ـ أرض النفاق ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ١٩٤٩

١٠٩ ـ السقا مات ، الكتاب الذهبى ، القاهرة ١٩٥٦

ثانيا . أهم المراجع

أ ــ المراجع العربية

(المراجع المؤلفة)

د . أحمد أبو مطر :

١١٠ ــ الرواية فى الأدب الفلسطينى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠

أحمد لطفى السيد :

١١١ ــ تأملات فى الفلسفة والأدب والسياسة والاجتماع ، دار المعارف ، مصر ١٩٦٥

أحمد الهوارى :

١١٢ ــ البطل المعاصر فى الرواية المصرية ، منشورات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٦

١١٣ ــ نقــد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨

د . أحمد هيكل :

١١٤ – الأدب القصصي والمسرحي في مصر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨

أمين عز الدين :

١١٥ – تاريخ الطبقة العاملة المصرية منذ نشأتها حتى ١٩١٩ ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة

د . انجيل بطرس :

١١٦ – بين الروائي والرواية ، دراسة تطبيقية في الرواية الانجليزية الحديثة ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٧٢

توفيق الطويل :

١١٧ – مذهب المنفعة العامة في فلسفة الاخلاق ، دار النهضة المصرية القاهرة ١٩٥٣

جلال العشرى :

١١٨ – جيل وراء جيل ، المركز الثقـــافي الجامعي ، القاهرة ١٩٨١

د . رشاد رشدى :

١١٩ – فن القصة القصيرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٩

د . شفيع السيد :

١٢٠ – اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨

د . شكرى عياد :

١٢١ – القصة القصيرة فى مصر . معهـــد الدراسات العربية ، القاهرة

١٢٢ – الرؤيا المقيدة ، دراسات فى التفسير الحضارى للأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٨

د . صلاح فضل :

١٢٣ – منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٨

طارق البشرى :

١٢٤ – الحركة السياسية فى مصر ١٩٤٥ — ١٩٥٢ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٢

طه محمود طه :

١٢٥ – دراسات لأعلام القصة فى الأدب الانجليزى الحديث ، عالم الكتب ، القاهرة

د . طه وادى :

١٢٦ – محمد حسين هيكل ، حياته وتراثه الأدبى ، مكتبة النهضة ، القاهرة ١٩٦٩

١٢٧ – مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية (١٩٠٥ — ١٩٥٢) ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط . أولى

عبد الرحمن الرافعى :

١٢٨ – مصر ، البعث الوطنى ، مطبعة الشروق ، القاهرة ١٩٧٩

١٢٩ – مصر ، الثورة العرابية ، مطبعة الشروق ، القاهرة ١٩٧٩

عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم :

١٣٠ — فى الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ، القاهرة ١٩٥٥

عبد العظيم رمضان :

١٣١ — تطور الحركة الوطنية فى مصر ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨

د . عبد القادر القط :

١٣٢ — فى الأدب المصرى المعـــاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٥٥

د . عبد المحسن طه بدر :

١٣٣ — تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، دار المعـارف ، القاهرة ١٩٦٣

د . على الراعى :

١٣٤ — دراسات فى الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية العـامة ، القاهرة ١٩٦٤

غالى شكرى :

١٣٥ — المنتمى ، دراسة فى أدب نجيب محفوظ ، ط . أولى ، القاهرة ١٩٦٤

فؤاد دوارة :

١٣٦ — فى الرواية المصرية ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨

محسن جاسم الموسوى :

١٣٧ — الموقف الثورى فى الرواية العربية المعـاصرة ، مطبعة وزارة الأعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٥

محمد جمعة ومحمود حجازى :

١٣٨ – أوجين يونسكو ، دراسة وترجمة لمسرحيات المغنية الصلعاء والدرس ورباعية ، دار الفكر ، القاهرة

د . محمد حسن عبد الله :

١٣٩ – الواقعية فى الرواية العربية ، توزيع دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١

١٤٠ – الاسلام والروحية فى أدب نجيب محفوظ ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٨

د . محمد حسن زغلول سلام :

١٤١ – دراسات فى القصة العربية الحديثة ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ١٩٧٣

د . محمد غنيمى هلال

١٤٢ – النقد الأدبى الحديث ، دار ومطابع الشعب ، القاهرة ١٩٦٤

د . محمد مندور :

١٤٣ – الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٤

د . محمد يوسف نجم :

١٤٤ – القصة فى الأدب العربى الحديث ، القاهرة ١٩٥٢

محمود أمين العالم :

١٤٥ – تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١

د . محمد حامد شوكت :

١٥٠ – مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٤

د . محمود الربيعى :

١٥١ – قراءة الرواية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٤

د . محمود فهمى زيدان :

١٥٢ – فى النفس والجسد، بحث فى الفلسفة المعاصرة، دار الجامعات المصرية، الإسكندرية

د . مصطفى صفوت :

١٥٣ – مصر المعاصرة وقيام الجمهورية العربية المتحدة ، مكتبة النهضة المصرية ، سلسلة الألف كتاب ، القاهرة

د . نبيل راغب :

١٥٤ – قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، المؤسسة المصرية ، القاهرة ١٩٦٧

١٥٥ – فن الرواية عند يوسف السباعى. مكتبة الخانجى. القاهرة

د . يوسف حسن نوفل :

١٥٦ – القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ دار النهضة العربية . القاهره ١٩٧٧

يوسف الشارونى :

١٥٧ – دراسات فى الرواية والقصة القصيرة . مكتبة الأنجلو . القاهرة ١٩٦٧

١٥٨ – الرواية المصرية المعاصرة . كتاب الهلال . القاهرة ١٩٧٣

٢ ـ المراجع المترجمة

(الترتيب بأسماء المترجمين)

إبراهيم الصيرفي :

١٥٩ ـ بناء الرواية . تأليف إدوين موير . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهره ١٩٦٥

د . احسان عباس :

١٦٠ ـ مدخل إلى فلسفة الحضارة الانسانية . تأليف أرنست كاسيرر دار الأندلس . بيروت ١٩٦١

أسعد رزوق :

١٦١ ـ الزمن في الأدب . تأليف هانز ميرهوف . مؤسسة سجل العرب . القاهرة ١٩٧٢

د . انجيل بطرس :

١٦٢ ـ نظرية الرواية في الأدب الانجليزي . دراسات بقلم جيمس وكونراد وفرجينيا وولف ولورنس ولبوك . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١

أنيس زكي حسن :

١٦٣ ـ اللامنتمي . تأليف كولن ويلسن . ط رابعة . بيروت ١٩٦٥

تيسير شيخ الأرض :

١٦٤ ـ الفلسفة الوجودية . تأليف جان فال . دار بيروت للطباعة والنشر . بيروت ١٩٥٨

حليم طوسون:

١٦٥ - واقعية بلا ضفاف . تأليف روجيه جارودي . دار الكاتب العربي . القاهرة ١٩٦٨

خالدة سعيد :

١٦٦ - عصر السريالية . تأليف والاس فاولى . مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر . بيروت ١٩٦٧

د. سامي الدروبي :

١٦٧ - الطاقة الروحية ، تأليف هنرى برجسون ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

د. سهيل إدريس :

١٦٨ - كامو والتمرد، تأليف روبير دو لوبيه ، دار الآداب ، بيروت ١٩٥٥.

شاكر النابلسي:

١٦٩ - سارتر المفكر العقلي الرومانسي . تأليف ايريس موردوخ دار المفكر . القاهرة

عثمان نويه ود. راشد البراوى ومحمد على أبو درة :

١٧٠ - تاريخ البشرية . إعداد اللجنة الدولية باشراف منظمة اليونسكو. المجلد السادس . القرن العشرون . التطور العلمي والثقافى . الجزء الثاني : ثلاثة أجزاء . تطور المجتمعات — صورة الذات وتطلعات الشعوب— التعبير . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧١و١٩٧٢

عبد المنعم الحفنى :

١٧١ — أسطورة سيسيف . تأليف البـــير كامى . مطبعة الدار المصرية . القاهرة

فريد أنطونيوس :

١٧٢ — بحوث فى الرواية الجديده . تأليف ميشال بوتور . منشورات عويدات . بيروت ١٩٧١

فؤاد كامل :

١٧٣ — العزلة والمجتمع . تأليف نقولاى برديائيف . دار النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٠

١٧٤ — الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر . تأليف جان قال . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهره ١٩٦٨

كمال عيد :

١٧٥ — أركان القصة . تأليف م . أ فورستر . دار الكرنك . القاهرة ١٩٦٠

مجاهد عبد المنعم مجاهد :

١٧٦ — الواقعية فى الفن . تأليف سيدنى فنكاشتين . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١

د. محمود الربيعى :

١٧٧ — تيار الوعى فى الرواية الحديثة . تأليف روبرت همفرى . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٤

د. محمود السمره :

١٧٨ — القصة السيكلوجية . تأليف ليون ايدل . المكتبة الأهلية بيروت ١٩٥٩

د. محمود شكرى وعبد الرحيم جبر :

١٧٩ - موجز تاريخ النقد الأدبى . تأليف فيرنون هول . دار النجاح . بيروت ١٩٧١

محمود محمد الخضيرى .

١٨٠ - مقال عن المنهج . تأليف رينيه ديكارت . دار الكاتب العربى . القاهرة ١٩٦٨

مصطفى ابراهيم مصطفى ابراهيم :

١٨١ - نحو رواية جديدة . تأليف آلان روب جرييه . دار المعارف . مصر

ب - المراجع الانجليزية

١٨٢ - Aber - Crombie, L : Romanticism, High Hill Books, 1963

١٨٣ - Adams, Hazard : Critical Theory Since Plato, Harcourt Brace jovanovich, Inc. U.S.A. 1971

١٨٤ - Allen, Walter : The English Novel, Penguin Books 1979

١٨٥ - Arnold, Matthew: Essays in Criticism, Macmillan & Co. ltd., New York, 1960

١٨٦ - The Cambridge History of English Litterature V. 3

١٨٧ - Cax C.B. and Dyson, A.E. : The Twentieth Century Mind, V. II (1918. 1945), Oxford Unversity press; London, 1972

١٨٨ - Gorki, M.: On Literature, Foreign Languages Publishing House, Moscow

١٨٩ - Froman, Erich : The Sane Society, Rinehart and Company, New York, 1955

١٩٠ - Wellek, Rene : Concepts of Criticism, 6th. Printing, U.S.A. 1971

١٩١ - White, Morton : The Age of Analysis (20th Century Philosophers)

Mentor Books, The New American Library U.S.A. 1955

حـ - الدوريات

تطلب البحث الرجوع إلى عدد من الدوريات العربية ، ذكرناها في هوامش البحث تفصيلا ، ونكتفي هنا بذكر أهم هذه الدوريات:

١ - الآداب بيروت

٢ - الأقلام بغداد

٣ - عالم الفكر الكويت

٤ - المجلة القاهرة

٥ - مواقف أدبية دمشق

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة

مقدمـــة ٥ - ١٤

البـاب الأول

نشأة الرواية العربية الحديثة وتطورها

١٥ - ٦٩

- النشأة ١٦
- الفصل الأول : المحاولات التجريبية ١٩-٢٦
١ - فى التأليف : أشهر المحاولات - ملامحها العامة
حديث عيسى بن هشام ١٩
٢ - فى التعريب والترجمة : جهود المترجمين - خصائص
الأعمال الأولى - تطور حركة الترجمة ٢٣
الفصل الثانى : البدايات الرائدة ٢٧-٤٨
البدايات المبكرة ٢٧

الموضوع	الصفحة
ـ الرواية التاريخية عند جرجى زيدان ، وأبى حديد والجارم والعريان ونجيب محفوظ	٣١
ـ الروايات الرائدة بين التسجيل والترجمة الذاتية : زينب لهيكل ـ الأيام وأديب لطه حسين ـ ابراهيم الكاتب للمازنى ـ سارة للعقاد ـ يوميات نائب فى الأرياف وعصفور من الشرق لتوفيق الحكيم	٣٥
ـ الفصل الثالث : الرواية الاجتماعية	٤٩ ـ ٥٦
التمهيد والبدايات ـ محمود السيد ـ طه حسين ـ محمود تيمور ـ محمد عبد الحليم عبد الله	٤٩
الفصل الرابع : بين الرواية الاجتماعية والواقعية	٥٧-٦٩
ـ الرواية الاجتماعية ـ يوسف السباعى والتردد بين الاجتماعية والواقعية	٥٧

الباب الثانى

الواقعية فى الرواية العربية المعاصرة

٧١- ٢٣٣

الموضوع	الصفحة
ـ كلمة عامة	٧٢
الفصل الأول : الواقعية التسجيلية :	٧٨-١٤١
ـ مفهوم الواقعية التسجيلية	٧٨
ـ يحى حقى والرؤية التسجيلية	٨٠
ـ نجيب محفوظ وتحجر الاحساس	٨٥

الموضوع	الصفحة
ـ حنا مينة والتمثيل الموضوعي للواقع ،	١٠٩
ـ سحر خليفه ، عبد الفتاح رزق ، محمد جلال ، اسماعيل ولى الدين والاهتمام بالحقيقة المادية للواقع	١٣٠
ـ الواقعية التسجيلية بين الرؤية والأداة	١٤٠
الفصل الثاني ـ الواقعية التحليلية ١٤٢-٢٣٣	
ـ معنى الواقعية التحليلية	١٤٢
ـ الصيغة الاجتماعية :	١٤٦
يوسف ادريس	١٤٦
عبد الرحمن الشرقاوى	١٥٧
حنا مينه	١٦٨
صالح مرسى	١٧٢
ـ الصيغة النفسية :	١٩٠
احسان عبد القدوس	١٩٠
أمين يوسف غراب	٢٠٢
نوال السعداوى	٢١٩
ـ الواقعية التحليلية بين الرؤية والاداة	٢٣٢
الباب الثالث	
الرواية الجديدة ٢٣٤-٣٤٦	
ـ مفهوم الرواية الجديدة	٢٣٦
ـ الفصل الأول ـ الواقعية التقدمية : ٢٥٢-٢٧٩	
ـ مفهوم الواقعية التقدمية	٢٥٢

الموضوع — الصفحة

- الطاهر والطار ٢٥٥
- غائب طعمة فرمان ٢٥٦
- غسان كنفانى ٢٥٧
- أبو بكر خالد ٢٦٦
- فؤاد حجازى ٢٦٧
- حسن محسب ٢٧٤
- محمد يوسف القعيد ٢٧٨
- الفصل الثانى ـ الرواية الوجودية ٢٨٠-٣٩٤
- مفهوم الرواية الوجودية ٢٨٠
- اكتشاف الوجود ٢٨٣

سهيل ادريس

جبرا ابراهيم جبرا

اسماعيل فهد اسمعيل

- الوجود فى مواجهة الموت : ٢٨٧

نجيب محفوظ

- القلق والحزن والسقوط : ٢٩٣

ليلى بعلبكى

- الاغتراب : ٣٠٠

الطيب صالح

- التمرد :

محمود حنفى ٣٠٨

الموضوع | الصفحة

الموضوع	الصفحة
ـ ملاحظات أخيرة	٣١٢
الفصل الثالث ـ الرواية التجريبية:	٣١٥-٣٤٦
ـ مفهوم الرواية التجريبية	٣١٥
ـ محمد الراوى بين الرؤيا الاجتماعية وعزلة التيه و الغفران	٣٢٠
ـ محمود عوض عبد العال واللاوعى العام	٣٢٢
ـ نعيم عطيه والاغتراب عن الذات	٣٢٨
ـ محمد الصاوى والبناء الأسطورى	٣٣٦
ـ ملاحظات أخيرة	٣٤٥
ـ ملاحظات أخيرة	٣٤٧-٣٥٤
ـ أهم المصادر والمراجع :	٣٥٥-٣٧٥
أولا : أهم المصادر	٣٥٦
ثانياً : أهم المراجع	٣٦٥
أ ـ المراجع العربيه :	٣٦٥
١ — المراجع المؤلفة	٣٦٥
٢ — المراجع المترجمة	٣٧١
ب ـ المراجع الانجليزية	٣٧٤
حـ ـ الدوريات	٣٧٥
ـ فهرس الموضوعات	٣٧٦

صدر للمؤلف

دراسات وأبحاث :

١ ـ اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر
الهيئة المصرية العامة ١٩٧٩

٢ ـ لغة الشعر العربى الحديث
الهيئة المصرية العامة ١٩٧٩

٣ ـ فى مصادر التراث العربى
الهيئة المصرية العامة ١٩٨٠

٤ ـ مقالات فى النقد الأدبى
الهيئة المصرية العامة ١٩٨١

٥ ـ اتجاهات الرواية العربية المعاصرة
الهيئة المصرية العامة ١٩٨٢

مجموعات قصصية :

١ ـ رحلة منتصف الليل دار لوران ـ الاسكندرية ١٩٦٨

٢ ـ اليتيم دار لوران ـ الاسكندرية ١٩٦٩

٣ ـ ايقاعات حزينة من زمن الموت ـ مطبعة الجيزة ـ الاسكندرية ١٩٨١

رقم الإيداع : ٦٣٣٥ / ٨١

الترقيم الدولى : ٥ - ٦١ - ٧٣٤٥ - ٩٧٧

الغلاف هدية من الفنان السكندرى :

رضا عوض

